Handbuch
bey dem
Generalbasse
und der
Composition
mit zwey- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht
und mehrern
Stimmen.
von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

Dritter und lezter Theil,

Nebst einem Hauptregister über alle drey Theile,

und XII. Kupfertafeln.

BERLIN,
verlegt von Gottlieb August Lange. 1758.

Vorbericht.

Indem ich dem geneigten Leser hiemit den dritten und lezten Theil meines Hand- buchs übergebe: so danke ich demselben für den gütigen Beyfall, womit er die beyden vorhergehenden Theile aufgenommen hat. Es wird mir zu keiner geringen Aufmunterung ge- reichen, wenn der gegenwärtige Theil auch ei- nigermaßen so glücklich werden sollte.

Wenn gewisse Artikel in demselben vielleicht übergangen sind: so ist solches deswegen geschehen, weil ich nicht genungsamen Platz allhier dazu gehabt. Ich denke aber alles bey einer andern Gelegenheit so bald als möglich nachzuhohlen. Ich empfehle meine Bemühungen der fernern Gewogenheit vernünftiger Tonkundige.

Innhalt
des dritten Theils.

V. **Abschnitt.** Von dem vielstimmigen Satze überhaupt. 207.

VI. **Abschnitt.** Regeln und Anmerkungen, die man inne haben muß, ehe man zu den Uebungen des zwey- drey- vier- und mehrstimmigen Satzes schreitet. 215.

VII. **Abschnitt.** Von dem zweystimmigen Satze. 223.

1. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird. 229.
2. Absatz. Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird. 231.
3. Absatz. Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird. 233.
4. Absatz. Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird. 236.
5. Absatz. Vom ungleichen Contrapunct mit zwo Stimmen. 237.
   - Erste Uebung mit harmonischen Noten. 238.
   - Zwote Uebung mit durchgehenden Noten. 239.
   - Dritte Uebung mit Wechselnoten. 240.
   - Vierte Uebung mit harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten, wo drey Noten gegen eine gesetzet werden. 240.
   - Fünfte Uebung, wo vier Noten gegen eine gesetzet werden. 242.
   - Sechste Uebung, welche auf vermischten consonirenden und dissonirenden Accorden beruhet. 242.
   - Siebente Uebung, wo das Subject aus Noten von verschiedner Geltung besteht. 246.

Achte Uebung, von der Nachahmung im zweystimmigen Satze. 247.
Neunte Uebung, von dem doppelten Contrapunct. 248.
Zehnte Uebung, wo ein Contrapunct aus einer Tactart in eine andere versetzet wird. 249.
VIII. Abschnitt. Von dem dreystimmigen Satze. 249.
Erste Uebung, vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen. 251.
Zwote Uebung, vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen. 252.
Dritte Uebung, vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen. 253.
IX. Abschnitt. Von dem vierstimmigen Satze. 254.
Erste Uebung. Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit vier Stimmen. 256.
Zwote Uebung. Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit vier Stimmen. 262. (geht vom eilften Exempel an.)
Dritte Uebung. Vom ungleichen Contrapunct mit vier Stimmen. 263. (geht vom zwölften Exempel an.)
X. Abschnitt. Von dem fünfstimmigen Satze. 264.
XI. Abschnitt. Vom sechsstimmigen Satze. 269.
XII. Abschnitt. Von dem siebenstimmigen Satze. 270.
XIII. Abschnitt. Von dem achtstimmigen Satze. 271.
XIV. Abschnitt. Von dem neunstimmigen Satze. 271.

Fünfter Abschnitt.

Von dem vielstimmigen Satze überhaupt.

§. 1.

Man nennet eine Composition **vielstimmig**, die aus mehr als vier obligaten Stimmen besteht. Unter allen möglichen vielstimmigen Compositionen ist der **neunstimmige Satz** der natürlichste und vollkommenste, und wer mit demselben umzugehen weiß, dem wird es ein leichtes seyn, mit zwanzig, dreißig und mehrern Stimmen zu componiren. Wir werden die Lehre von dem vielstimmigen Satze also nicht weiter, als auf den neunstimmigen ausdehnen.

§. 2.

Daß der neunstimmige Satz der natürlichste sey, ist daraus zu sehen, weil mit demselben in dem **consonirenden gleichen Contrapunct** alle obligate Grundfortschreitungen aufhören, und alle übrige Stimmen, die man noch hinzufügen kann, aus den neun Grundfortschreitungen der vorigen vermittelst gewisser Setzfiguren entstehen. Es soll dieses bald bewiesen werden. Man wird aber auch daraus zugleich erkennen, daß der vielstimmige Satz nicht ins Unendliche gehet, wie sich

viele einbilden mögten. Ich halte vielmehr dafür, daß man, wo nicht aufs ganz genaueste, doch sehr nahe die Summe aller möglichen vielstimmigen Compositionen auszurechnen, im Stande sey. Ich habe nicht die Zeit, die Sache aus dem Grunde zu untersuchen. Ich will aber jemanden, der sich diese Mühe geben will, in wenig Worten dazu den Weg bahnen.

§. 3.

Der harmonische Dreyklang besteht bekanntermassen nicht mehr als aus drey verschiednen Klängen, der **Grundnote**, **Terz** und **Quinte**. **Aus der Verdoppelung dieser Intervalle entsteht die Vervielfältigung der Stimmen.** Diese Vervielfältigung würde nun unendlich werden, wenn von den vervielfältigten Stimmen, von welchen eben dasselbe Intervall zu gleicher Zeit entweder im Einklange, oder der ein- zwey- oder dreyfachen Octave hervorgebracht wird, nicht eine jede in der Folge einen andern Weg einschlagen müßte, wenn die Composition obligat und regelmäßig seyn soll. Das heißt: **Die Verschiedenheit oder das Obligate der Stimmen hänget von der Verschiedenheit der Fortschreitung gleicher consonirender Intervalle ab.**

§. 4.

Zu beweisen, daß nicht mehr als neun obligate Grundfortschreitungen in dem consonirenden gleichen Contrapuncte stecken, nehme man die beyden Dreyklänge von c und f, als

	c	c
	g	a
	e	f
Baß	C	F

§. 5.

In dem C Accord sind die drey Klänge c, e, g, und in dem F Accord die drey Klänge f, a, c enthalten.

Von dem c aus dem ersten Accorde kann ich entweder zu dem f, a, oder c des zweyten Accords gehen, als:

c — f
c — a
c — c

Das sind drey Forschreitungen. Von

Von dem e des ersten Satzes kann ich ebenfals zu dem f, a oder c des folgenden gehen, als:

e — f
e — a
e — c

Das sind wieder drey Fortschreitungen.

Endlich kann ich von dem g des ersten Satzes zu eben diesen Tönen des zweyten Satzes gehen, als:

g — f
g — a
g — c

Das sind die drey lezten Fortschreitungen, und zu diesen drey mahl drey oder neun Grundfortschreitungen ist es nicht möglich, eine einzige mehr hinzuzusetzen, wie ein jeder damit die Probe machen kann. Aus diesen neun möglichen Fortschreitungen entsteht der folgende neunstimmige Satz, in welchen allhier jedes Intervall dreymahl verdoppelt ist, und worinnen man zwischen dem zweyten Diskant und dem Basse eine Quinte in der widrigen Bewegung finden wird.

Vorstellung des neunstimmigen Satzes.

1. Diskant.	c	c	
2. Diskant.	g	c	aufsteigende Quarte.
1. Alt.	e	a	
2. Alt.	e	f	
3. Alt.	e	c	
1. Tenor.	c	a	
2. Tenor.	g	a	
3. Tenor.	g	f	
Ein Baß.	c	F	absteigende Quinte.
	8.	6.	

Thut man ein dissonirendes Intervall, z. E. die Septime b zu dem ersten Accorde hinzu: So entsteht eine zehnte Stimme, aber auch

 nichts

nichts mehr, indem die Dissonanzen nicht verdoppelt werden können, und also nur eine einzige Stimme dieses Intervall haben kann, und diese Stimme kann ein **dritter Diskant** seyn, mit den Noten b und a.

§. 7.

Soll die Anzahl der Stimmen nunmehro vermehret werden: So müssen wir den ungleichen Contrapunct zu Hülfe nehmen. Wir setzen wieder die beyden harmonischen Dreyklänge von C und F, mit ihren neun Fortschreitungen, als:

1. c—f	4. e—f	7. g—f
2. c—a	5. e—a	8. g—a
3. c—c	6. e—c	9. g—c

§. 8.

Die Grundfortschreitung c—f zu verändern, kommt es auf nichts anders an, als **die Zeit des Eintritts der lezten Note** f zu verändern. Dieses kann nicht anders geschehen, als, wenn wir die Note c, weil sie auch in dem zweyten Accorde vorkömmt, auf verschiedene Art durch Bindungen oder Puncte verzögern, ehe wir das f zum Vorschein kommen lassen. Weil es uns auf eine ganz simple Vorstellung ankömmt: so lassen wir alle Zierathen der Melodie weg. Es bleibet die Note c deßwegen auch, insoweit sie zum ersten Accorde gehöret, und nichts zur Veränderung der Progreßion beyträgt, in ihrem völligen Wehrte.

Uebrigens schränken wir die Geltung der Noten zwischen den Raum einer Runde und eines Zwey und Dreißigtheils ein. Wollte man von der Runde bis zum Vier- und Sechzigtheile gehen, so wäre kein gehöriger Verhalt zwischen dieser beyden Gattung von Noten in einer gewissen vestgestellten Bewegung, und endlich würden die darinnen annoch steckenden Veränderungen so gut als offenbahre Octaven seyn. Man mache eine ähnliche Application, wenn man anstatt der Runde eine Brevis erwählen wollte, wo man alsdenn nicht weiter als bis zu Sechzehntheilen gehen kann. Doch zur Sache.

Die Runde f enthält zwey und dreißig Zwey und Dreißigtheile. Wenn, nach dem was eben gesagt ist, die auf die Grundfortschreitung von c f zu erbauenden neuen Fortschreitungen und Stimmen, nicht mehr als ein Zwey und Dreißigtheil, in Ansehung der Zeit ihres

ihres Eintritts, von einander unterschieden seyn können: So siehet man so fort, daß hieraus **ein und dreißig neue Stimmen** entstehen können. Aber auch nicht mehrere sind möglich, und dieses findet bey allen andern Fällen Statt, wo eine Note des vorhergehenden Accords zu dem folgenden liegen bleiben kann.

1) Das f tritt um ein Zwey und Dreißigtheil später ein. Tab. I. Fig. 1. indem das c durch die Bindung um so viel länger gehalten wird.
2) — — um ein Sechzehntheil. Fig. 2.
3) — — um ein punctirtes Sechzehntheil. Hier lassen wir die Vorstellung in Noten Raums wegen weg, weil man unsre Meinung genugsam verstehen wird.
4) — — um ein Achttheil.
5) — — um ein Achttheil und ein Zwey und Dreißigtheil.
6) — — um ein Achttheil und ein Sechzehntheil.
7) — — um ein Achttheil und punctirtes Sechzehntheil.
8) — — um ein Viertheil.
9) — — um ein Viertheil und ein Zwey und Dreißigtheil.
10) — — um ein Viertheil und ein Sechzehntheil.
11) — — um ein Viertheil und ein punctirtes Sechzehntheil.
12) — — um ein Viertheil und ein Achttheil.
13) — — um ein Viertheil, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
14) — — um ein Viertheil, ein Achttheil, und ein Sechzehntheil.
15) — — um ein Viertheil, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehntheil.
16) — — um eine Weisse oder Zweyviertheilsnote.
17) — — um eine Weisse und ein Zwey- und Dreißigtheil.
18) — — um eine Weisse und ein Sechzehntheil.
19) — — um eine Weisse und ein punctirtes Sechzehntheil.
20) — — um eine Weisse und ein Achttheil.
21) — — um eine Weisse, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
22) — — um eine Weisse, ein Achttheil und ein Sechzehntheil.

 23) Das

23) Das f tritt um eine Weisse, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehntheil später ein.
24) — — um eine Weisse und ein Viertheil.
25) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
26) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein Sechzehntheil.
27) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein punctirtes Sechzehntheil.
28) — — um eine Weisse, ein Viertheil und ein Achttheil.
29) — — um eine Weisse, ein Viertheil, ein Achttheil und ein Zwey- und Dreißigtheil.
30) — — um eine Weisse, ein Viertheil, ein Achttheil und ein Sechzehntheil.
31) — — um eine Weisse, ein Viertheil, ein Achttheil und ein punctirtes Sechzehntheil.

§. 9.

Es scheinet, als ob aus diesen **ein und dreißig neuen Stimmen**, wodurch unser obligater neunstimmiger Grundsatz nunmehro auf **vierzig Stimmen** angewachsen ist, annoch vermittelst der Pausen, wenn nemlich nicht das c des erstern Accords durch eine Bindung aufgehalten wird, wieder neue Stimmen formiret werden können, wie z. E. bey Fig. 3. Tab. I. Allein es scheinet nur so, weil diese neue Stimmen nichts als Octaven gegen die eine oder die andere der vorigen Stimmen machen würden. Man muß also entweder jene oder diese weglassen, oder, wenn man sie beyde zugleich gebrauchen wollte, der einen die **Gegenbewegung** geben. Wir lassen diese vermeinte neue Stimmen also aus dem Verzeichnisse der eigentlichen obligaten Fortschreitungen weg.

§. 10.

Eine gleiche Bewandtniß hat es, wenn wir die erste Note c, vermittelst der zu dieser Harmonie gehörigen Noten e oder g, figuriren, und die Figuren der Note c von dem in der zweyten Harmonie darauf folgenden f, durch Pausen absondern wollten, z. E. wie bey Fig. 4. und 5. Wir würden dadurch Fortgänge hervorbringen, die der vierten und siebenten **Grundfortschreitung** des gleichen Contrapuncts ähnlich wären, und also nichts neues machen, ausgenommen Octaven.

§. 11.

§. 11.

Wir lassen es also bey den gefundnen ein und dreißig neuen Stimmen, in Ansehung der ersten Grundfortschreitung c — f bewenden. Da aber eben so viele Veränderungen bey der dritten Grundfortschreitung c — c augenscheinlich Statt finden: So haben wir nunmehro vierzig und ein und dreißig, das ist so viel als ein und siebenzig obligate Stimmen für unsre beyden Accorde, ausgefunden.

§. 12.

So wie die bisherigen Fortschreitungen durch die Aufhaltung verändert worden: so können die sechste e — c, und neunte g — c durch die Anticipation, und zwar eine jede ebenfals ein und dreißigmahl, wenn die Anticipation wie oben die Retardation, geschicht, verändert werden. Man sehe Fig. 6. 7. Tab. I. Diese zweymahl ein dreißig, das ist zwey und sechzig neue Verschiedenheiten mit den vorigen ein und siebenzig zusammen gerechnet, ist die Summe aller möglichen consonirenden obligaten Stimmen zu unsern beyden Accorden ein hundert und drey und dreißig. Denn bey den übrigen Grundfortschreitungen findet weder die Retardation noch Anticipation Statt.

§. 13.

Was für ungeschickte und unproportionirte Verdoppelungen eines Intervalls aber entdecket man nicht in diesem obligaten hundert und drey und dreißigstimmigen Satze? Wer aber siehet auch nicht, wie wenig Stimmen nur annoch, mit Bestand der guten Regeln des Satzes, denselben hinzugefüget werden können? Die Anzahl der möglichen Verschiedenheiten in einem obligaten Satze anders auszufinden, brauchet man mir keine andere Art von Grundfortschreitungen anzuführen. Es kann keine Grundfortschreitung reicher an Veränderungen seyn, als die von c — c, und c — f. Wer es nicht glauben will, kann eine Probe damit machen.

§. 14.

Aus allem diesen wird nunmehro zur Gnüge erhellen:

1) Daß unter allen vielstimmigen Compositionen, der neunstimmige Satz der vollkommenste seyn müsse. Denn gesetzt, daß die Hinzufügung einer Dissonanz uns eine Fortschreitung mehr,

und also mehrere Stimmen giebt: so hat man es doch nicht allezeit mit dissonirenden Sätzen zu thun, indem die Consonanzen den Hauptgegenstand aller Composition ausmachen.

2) Daß diejenigen Componisten voriger Zeit, die mit zwey und drey hundert, ja tausend Stimmen zu componiren vermeinet haben, der Welt einen blauen Dunst vorgemachet haben. Wenigstens kann eine auf eine so ungeheure Anzahl von Stimmen ausgedehnte Zusammenstimmung nichts anders als eine regellose Zusammenstimmung seyn, und müssen schlechterdings offenbare Quinten und Octaven in gerader Bewegung darinnen vorkommen; und was ist denn das für eine Composition? So vielstimmig nur eine Musik immer gesetzet werden mag, so können nirgend anders als **zwischen zwo Baßstimmen Octaven in der Gegenbewegung vorkommen; und die Quinten in der Gegenbewegung sind nur zwischen einer äussern und Mittelstimme,** uud zwischen den Mittelstimmen unter sich erlaubt.

§. 15.

Ehe wir zu den Uebungen des vielstimmigen Satzes kommen, haben wir noch zuvor die Lehre vom zwey- drey- und vierstimmigen Satze vorzutragen. Alle diese verschiedene Arten der obligaten Composition haben gewisse Regeln unter sich gemein. Wir schicken diese also in dem folgenden Abschnitte voran.

Sechster

Sechster Abschnitt.

Regeln und Anmerkungen, die man inne haben muß, ehe man zu den Uebungen des zwey- drey- vier und mehrstimmigen Satzes schreitet.

§. 1.

Man muß bey jeder Composition erwägen:

1) Ob die Composition Vocal- oder Instrumental seyn soll.
2) Ob solche gebunden oder ungebunden seyn soll.
3) Ob der Satz zwey- drey- oder mehrstimmig seyn soll.

§. 2.

In der Vocalmusik ist man durchgehends an einen gewissen Umfang der Stimme gebunden, der in der gebundnen, ernsthaften, strengen oder contrapunctischen Schreibart in Fugen und in Chören, nicht grösser als eine Decime höchstens seyn darf, wenn der Chorsänger nicht in der Höhe schreyen, und in der Tiefe verstummen soll. In Arien, und andern freyen, galanten oder ungebundnen Compositionen kann man den Umfang zur Noth bis auf eine Duodecime ausdehnen. **Man muß aber, weder in der Höhe noch in der Tiefe, eine Singstimme allzulange verweilen lassen, sondern die äussersten Töne nur gleichsam durchgehend berühren.** Von dem, was berühmte Componisten öfters thun, wenn sie einer Arie einen Bezirk von zwo Octaven geben, und sich hierinnen nach der ausserordentlichen Fähigkeit eines gewissen Sängers richten, ist hier die Rede nicht. Wir haben es mit angehenden Setzern zu thun. In der Instrumentalmusik siehet man auf den bestimmten Umfang der Instrumente.

§. 3.

So wenig es sich schickt, einen gewissen Ton in der Melodie etliche Tacte lang, ohne besondere Ursache, zu wiederhohlen: so wenig schickt es sich, ohne gleichfals besondere Ursachen dazu zu haben, eben die-

diejenige Harmonie etliche Tacte lang beyzubehalten. Sowohl die Melodie als Harmonie verlanget eine vernünftige Abwechselung von Tönen.

§. 4.

Je vollstimmiger eine Composition ist, desto weniger ist es möglich, ohne die Regeln der Harmonie zu beleidigen, grosse Sprünge in der Melodie zu machen, besonders in der Vocalmusik. Man kann eine Singstimme nur nach einer Pause einen weiten Sprung thun lassen. Die kleinere Intervalle sind allezeit den grössern vorzuziehen. Ueberhaupt muß man nirgends zwo Stimmen zugleich sehr weite Sprünge thun lassen. Die eine muß sich stuffenweise fortbewegen, oder wenigstens ein kleines Intervall machen, wenn die andere springet.

§. 5.

Alle schwere Intonationen und Intervalle bleiben in der Vocalmusik aus der **Melodie** verbannt. Wenigstens sind sie nicht in fugirten und contrapunctischen Sachen erlaubt. Man kann sich nur einiger derselben in galanten Compositionen, in Arien und in der recitativischen Schreibart, wenn es gewisse Ursachen erfordern, doch nicht in Baßstimmen, mit Vorsicht bedienen. Diese schwere Intonationen sind sowohl auf- als absteigend:

1) **Die übermäßige Secunde.**
2) **Die übermäßige Quarte.**
3) **Die übermäßige Quinte.**
4) **Die übermäßige Sexte.**
5) **Die grosse Septime.**
x) 6) **Alle Intervalle, die grösser als die Octave sind.**

Die übermäßige Terz, und umgekehrt die **verminderte Sexte** werden ihrer Ungeschicklichkeit wegen gänzlich von der Singekunst ausgeschlossen.

In den **Baß- und Mittelstimmen** muß man sich schlechterdings sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik, in der Melodie, enthalten:

1) **Der übermäßigen Secunde,**
2) **Der übermäßigen Quarte.**
3) **Der übermäßigen Quinte,** und
4) **Der übermäßigen Sexte,**

und

x) Wie wenig hielt sich bereits Mozart (z. B. im Requiem) an diese Regel!

rogat omnes ante thronum etc

und dafür brauchen

1) Die verminderte Septime,
2) Die falsche Quinte,
3) Die verminderte Quarte, und
4) Die verminderte Terz.

Aber auch alle diese erlaubte Intervalle sind mit Vorsicht in der Vocalmusik zu gebrauchen. Selbst in Ansehung der grossen Sexte und kleinen Septime, weil es weite Intervalle sind, hat man eine schickliche Behutsamkeit anzuwenden.

Wegen der vollkommnen Quarte ist zu erinnern, daß man deren nicht mehr als zwo hinter einander, in der Melodie, wenigstens nicht in der Vocalmusik, und zwar nur in gewissen Fällen, aufsteigend machen kann. Mehrere Quarten hintereinander sind unerträglich, und absteigend schicken sie sich gar nicht.

§. 6.

So wie die Melodie eines Stücks an sich dem Affecte desselben gemäß seyn muß: so muß es auch durchgehends die Harmonie seyn.

§. 7.

Zwo und mehrere Stimmen von einer Art, z. E. zwo Altstimmen, zwo Diskantstimmen rc. und alle Mittelstimmen, z. E. ein Alt und Tenor, können sich einander über- oder untersteigen, wenn es die Noth erfordert, oder sonst ein gewisser Endzweck dadurch erreicht wird.

§. 8.

Die Oberstimme kann selten und nicht ohne dringende Noth, von einer Mittelstimme überstiegen; der Baß aber niemahls von einer Mittelstimme unterstiegen werden.

Anmerkung.

Man hat in der Instrumentalmusik die Regel: Daß die Bratsche niemahls die zwote Violine übersteigen muß. Diese Regel bedarf einer Erklärung. In allen obligaten Sätzen kann die Bratsche die zwote Violine, so gut wie im Singen der Tenor den Alt, übersteigen, wenn es die Noth erfordert, und man nicht einen guten Fortgang der Melodie in der zwoten Violine oder Bratsche verderben

 will.

will. Hingegen alsdenn kann die Bratsche nicht die zwote Violin übersteigen, wenn dieselbe mit dem Violoncello in Octaven fortgeht; und dieses deßwegen, weil das Ohr diese Octaven alsdenn nicht als eine Verstärkung und Erhebung des Basses, sondern, als sehr fehlerhafte und böse Octaven vernimmt. Es hat eben damit die Bewandtniß, als wenn jemand das Violoncello über die Bratsche wegsteigen läßt, und seinen Satz damit entschuldiget, daß noch ein Contraviolon zur Ausführung gehöret, und daß derselbe das Fundament führet. Fürs erste aber würde das Fundament allhier in keinem gehörigen Verhalt der Distanz mit den übrigen Stimmen stehen. Zweytens würde der gehörige Verhalt der Stärke des Fundaments vermisset werden, und drittens wird das Ohr eben dasjenige empfinden, was es alsdenn empfindet, wenn die Bratsche mit dem Basse Octavenweise geht, und über die zwote Violine wegsteigt, nemlich unleidliche Octaven.

§. 9.

Jede Composition muß, nach erwählter Ton- und Tactart, im Basse mit der Finalnote, und in der Oberstimme entweder mit der Octave, oder Quinte, selten mit der Terz, niemahls aber mit einem andern Intervalle anfangen. Wir sprechen mit Anfängern.

x| Warum? la note sensible?

§. 10.

Bey der Verfertigung eines Basses müssen die Intervalle, so viel als möglich, abgewechselt, und die männlichen Zusammenstimmungen den jungen Harmonien vorgezogen werden. Man muß sich hüten, zu viele Terzen oder Sexten hintereinander zu machen. Die Terzen und Sexten müssen auf eine leicht fliessende Art unter sich, und wieder mit diesen die Quinte und übrigen Intervalle gescheut abgewechselt werden.

§. 11.

In der Tiefe müssen nicht allein die Dissonanzen, sondern auch die Terzen vermieden werden, besonders die grossen.

§. 12.

Die Regeln von der richtigen Fortschreitung der Con- und Dissonanzen, und daß die leztern in Arsi präparirt und resolvirt, in Thesi hingegen angeschlagen werden müssen, sind insbesondere in Acht zu nehmen.

§. 13.

§. 13.

Je wenigstimmiger eine Composition ist, desto näher müssen die Stimmen gegeneinander gehen, um durch keine gar zu grosse leere Weite unangenehm zu werden.

§. 14.

Man suche zwischen den Stimmen so viele vernünftige Nachahmungen, als möglich ist, und ohne Zwang geschehen kann, in Stücken, wo sie sich hinschicken, anzubringen. Von den verschiednen Arten und Gattungen der Nachahmung findet man weitläuftige Nachricht und Exempel in dem I. Theil meiner **Abhandlung von der Fuge.**

§. 15.

Man mache vernünftige und ordentliche Ausweichungen.

§. 16.

In keiner Stimme muß man auf der nach einem Punct folgenden Noten den Gesang abbrechen, z. E. Tab. I. Fig. 8.

§. 17.

Lässet man eine Stimme pausiren, so muß die Note, nach welcher die Pause anhebet, mit keiner andern in einem dissonirenden Verhalte stehen.

§. 18.

Man muß niemahls alle Stimmen zusammen syncopiren lassen. Eine Stimme muß wenigstens allezeit eine Bewegung machen.

§. 19.

Sowohl in der Vocal- als Instrumentalmusik hat man nebst einem gewissen **Rhytmo** und **Metro**, die Regeln der musikalischen **Cäsur** aufs strengste zu beobachten. In Fugen und Kirchenchören scheinet diese Regel zwar nicht aufs strengste allezeit beobachtet zu seyn. Allein diese vermeinte Freiheit oder Ausnahme bedarf nur einer Erklärung.

§. 20.

Das Wort **Cäsur** bedeutet in weitläuftigem Verstande einen jeden Ruhepunct im Gesange; in engem Verstande aber die Art, wie dieser Ruhepunct in Ansehung der Tactordnung vollzogen wird. Die **Cäsur** in diesem lezten Verstande ist entweder **männlich** oder **weiblich.**

§. 21.

Männlich oder auch jambisch heißt die Cäsur, wenn sie auf einen guten Tacttheil fällt. Tab. I. Fig. 9.

Weiblich oder auch trochäisch heißt sie, wenn sie auf einen schlimmen Tacttheil fällt. Fig. 10.

Von den guten und schlimmen Tacttheilen findet man Unterricht in meiner **Anleitung zum Clavierspielen.**

§. 22.

Bey jeder vollkommnen Cadenz, wodurch ein Haupttheil einer Composition von dem andern unterschieden, und endlich geendigt wird, muß eine **männliche Cäsur** Statt finden, und **wenn in der Vocalmusik auch ein weiblicher Klangfuß oder Reim vorkommen sollte.**

§. 23.

Die **weibliche Cäsur bey vollkommnen Cadenzen** ist nur erlaubt:

1) In gewissen choraischen- oder Tanzcompositionen, z. E. in Polonnoisen.

2) In poßierlichen Liedern und Stücken.

3) In mehrstimmigen Singstücken in der Mitte, wo eine Stimme pausiren soll, und der Uebelstand der Cäsur durch die andern Singestimmen bedeckt wird.

In andern Compositionen findet sie nur Statt in der Mitte eines Stücks bey halben oder unvollkommnen Cadenzen Fig. 11. Tab. I.

§. 24.

In dem Tripeltact, z. E. im **Dreyviertheil, wo die Cäsur auf das erste Viertheil fallen muß**, lässet man in der Mitte eines Stücks, solche öfters bey kurzen Sätzen, die man wiederhohlt, auf das zweyte Viertheil fallen. Fig. 12. Tab. I. Im geraden Tact lässet man bey ähnlichen Fällen auch wohl die Cäsur auf ein unrechtes Viertheil fallen. Fig. 13. Solche Fälle müssen durch eine in der folgenden Section geschehende richtige Cäsur wieder gut gemacht werden.

§. 25.

In der Mitte eines Stücks kann der Zeitraum einer männlichen Cäsur, mit Noten ausgefüllet werden, z. E. Tab. I. Fig. 14.

Aber

Aber bey förmlichen Schlußsätzen, die ein Stück in gewisse Clauseln unterscheiden, und am Ende eines Stücks, geht solches nicht an, z. E. Tab. I. Fig. 15.

Hier fällt die Cäsur ordentlich, wie aus dem Basse erhellet. Aber in der Oberstimme hat der Componist einen halben Fuß drüber weghängen lassen. In einigen Tanzsachen und poßirlichen Stücken lässet man dergleichen Fehler, als mit Fleisse angebrachte schnörkelhafte Schönheiten, hingehen. In andern Schreibarten aber ist es ein solcher Fehler, als wenn jemand in der Harmonie zwo Quinten und Octaven macht. Bey dergleichen verpfuscherten Absätzen kann man nicht umhin, sich das Meisterstück eines gewissen Schwedischen Capellmeisters aus der **Matthesonischen grossen Generalbaßschule: König Friedrich lebe ꝛc.** einfallen zu lassen. Geübte Componisten wissen den vorhergehenden Sylben solcher mit weiblichen Reimen sich endigenden Verse einen solchen Fortgang in der Melodie zu geben, daß die Cäsur und das Ohr nichts darunter leiden.

Die recitativische Schreibart, wo gewisse ähnliche Fälle, bey nachschlagendem Basse vorkommen, gehöret nicht unter diese Regeln.

§. 26.

Die männliche Cäsur kann sowohl in der Mitte als am Ende, durch einen Vorschlag im Gesange verzögert werden. Fig. 16. Tab. I. Oefters pfleget ein solcher Vorschlag mit ordentlichen Noten ausgeschrieben zu werden, doch nur in der Mitte eines Stücks; Fig. 17.

§. 27.

Man vermenget insgemein die beyden Kunstwörter **Rhytmus** und **Metrum.** Nach der sichersten Meinung aber hat der **Rhytmus** es mit der Ordnung der Tacte, das **Metrum** aber mit der Ordnung der Klangfüsse zu thun.

§. 28.

Wir beschreiben also den **Rhytmus** durch den ähnlichen Verhalt, den die, durch die verschiednen Cäsuren entstandne Sectionen oder Absätze eines Stücks, in Ansehung der Anzahl der Tacte unter sich haben. Ein solcher **Rhytmus** wird sonsten auch die Zahlmaasse, *numerus sectionalis*, ingleichen der **geometrische Verhalt einer Composition,** genennet.

§. 29.

§. 29.

Das **Metrum** beschreiben wir durch den ähnlichen Verhalt, den die verschiednen Sectionen eines Stücks, *in Ansehung der Klangfüsse*, d. i. in Ansehung der Anzahl, der Figur und der Bewegung der Noten, unter sich haben. Ein solches Metrum heisset sonst die Klangmaasse, oder der **arithmetische Verhalt einer Composition.**

§. 30.

Der Rhytmus besteht entweder aus einer geraden oder ungeraden Zahl von Tacten, d. i. man kann ihn von zwey, vier, acht rc. oder drey, fünf, sieben rc. Tacten machen. Der **gerade Rhytmus** aber wird allezeit dem ungeraden vorgezogen, und ist der *rhytmus quaternarius* der vorzüglichste darunter. Die Rhytmi von zwey Tacten werden **Zweyer**, die von vieren **Vierer**, u. s. w. genennet.

§. 31.

Unter den **ungeraden Rhytmis** ist der von dreyen oder ein **Dreyer** der beste. Wenn man nicht durchaus ganze Stücke in dem gedritten Rhytmo setzet, sondern nur hin und wieder denselben anbringet: so muß derselbe durch die Wiederhohlung oder Nachahmung, in einen geraden Rhytmum, nemlich in einen **Sechser**, verwandelt, und hernach alles durch einen nachfolgenden **Vierer** wieder verbessert werden.

§. 32.

Wenn man die Anzahl der Tacte einer gewissen Section oder Clausel in einem Stücke durchzählet: So findet es sich öfters, daß, in Ansehung der verlangten rhytmischen Ordnung, ein Tact zu wenig oder zu viel darinnen zu seyn scheinet; und dennoch hat es im Grunde seine Richtigkeit damit, und findet sich zwischen den Sectionen alle nur mögliche rhytmische Aehnlichkeit. Dieser vermeinte Defect oder Exceß aber kömmt daher, weil in dem Stücke auf der Cäsur einer gewissen Section ein neuer Rhytmus wieder angehoben worden, wodurch es alsdenn geschicht, daß derjenige Tact, wobey dieser Umstand Statt findet, zweymahl gezählet werden muß, nemlich einmahl als der lezte Tact der vorhergehenden Section, und einmahl als der erste der folgenden. Es wird dieses Verfahren eine **Tacterstickung** (*suppressio mensurae*) genennet, und ist solches in Concerten, Trios, besonders aber in ordentlichen Fugen und Kirchenchören sehr gebräuchlich und nothwendig.

§. 33.

§. 33.

Vor einer Fermate, Cadenz, und gewissen andern Ruhestellen einer Singcomposition, ist es erlaubt, die Zahlmaasse zu unterbrechen, und einen Tact über den Rhytmum hinzuzufügen, besonders in langsamen Sachen, wenn es der Affect und der Inhalt des Stücks erlaubt, und sonsten das Gehör nicht darunter leidet.

Man kann von dem **Rhytmo** und dem **Metro** die Schriften des berühmten Hrn. **Riepel**, in dem 1. und 2. Capitel, mit Nutzen lesen.

Siebenter Abschnitt.

Von dem zweystimmigen Satze.

§. 1.

Zu dem zweystimmigen Satze gehöret

1) Das eigentliche Duo oder **Duetto**, welches aus zwo, mit gleicher Verbindlichkeit, gearbeiteten Stimmen besteht, und keinen Baß oder andre Nebenstimmen hat. Dergleichen hat man sehr schöne von dem Hrn. Capellmeister **Telemann** für die Flöte, von dem Hrn. **Le Clair** für die Geige, und von dem seel. Hrn. Capellmeister **Bach** fürs Clavier.

2) Das **Flöten**- oder **Violinsolo** mit Begleitung eines Basses.

3) Das Singduett in seinen **beyden Singstimmen** unter sich, welches mit Nebenstimmen zur Ausfüllung gesetzet wird, z. E. die gewöhnlichen Singduetten in Opern, darunter die **Graunischen** Meisterstücke sind.

§. 2.

Das eigentliche Duo oder **Duetto** überhaupt belangend, so sind kürzlich die Regeln desselben folgende:

1) Daß die tiefere Stimme nicht Baßmäßig gehen, sondern mit der höhern in beständigem Wettstreite gehen muß.

2) Daß, in Ansehung der vorlezten Note einer Cadenz nicht Baßmäßig cadenziret werden muß; ausgenommen in Duetten für

eine Diskant= und Baßstimme, z. E. in Orgel= oder Clavierduetten, zwischen einem Diskant und Basse.

Die eigentlichen vollkommnen Cadenzen eines Duetto nemlich müssen geschehen, entweder mit der grossen Sexte, als

Oberst.	c	c h	c	ingleichen	c	c h	c			
Unterst.	e	d d	c		es	d d	c			

oder mit der kleinen Terz, als:

Oberst.	e	d d	c	ingleichen	es	d d	c
Unterst.	c	c h	c		c	c h	c

Die Ursache ist theils, weil die Terzen und Sexten harmonischer sind, als die etwas leere Quinte, theils, weil ein Duetto eine gleiche Arbeit überall erfordert. Diese aber würde nicht vorhanden seyn, wenn die Cadenzen folgendergestalt formirt würden:

Oberst.	c	c h	c	oder	c	c d	c
Unterst.	f	g g	c		c	g g	c

oder

Oberst.	e d	c	oder	c	d d	c
Unterst.	g g	c		e	f g	c

Im Satze siehet sich zwar die Arbeit ähnlich. Aber die Rede ist zugleich von der Gleichheit der Arbeit in der Sing= und Spielkunst. Die Oberstimme gehet nemlich mit einem Triller, entweder auf dem h oder dem d, zur Ruhe. Diesen muß die Unterstimme nachmachen, und wer siehet nicht, wie wenig dieses auf der Quinta Toni möglich ist. Macht die Oberstimme ihren Triller auf d, so würden zwischen den beyden Stimmen abscheuliche Quinten entstehen, wenn die Unterstimme auf g trillern sollte, als:

e⌒ede de de de dcd | c

g⌒aga ga ga ga gfg | c

Macht die Oberstimme ihren Triller auf h, so muß entweder die Modulation beleidigt werden, wie folgendermassen:

c⌒chchchchc hah | c

g⌒agagagaga gfisg | c

oder

oder es entsteht eine garstige Relation, als:

c	ch ch ch ch ch a h	c
g	a g a g a g a g a g f g	c

wenn die Unterstimme trillert. Es mögten sich dieses gewisse geschmacklose Baßisten merken, und die Quintam Toni, wenn sie in ähnlichen Fällen in mehrstimmigen Musiken vorkömmt, doch ganz simpel aushalten, und die Zierathen, wenn ihre Stimme welcher fähig ist, auf andere Gelegenheiten versparen.

3) Daß die Stimmen, bey vollkommnen Tonschlüssen, auf der Cäsur des Tonschlusses, in den Einklang oder in die Octave zusammen gehen müssen. Mit der Terz oder Sexte auszuhalten, stehet nur der Trompete und dem Waldhorne ꝛc. frey.

4) Geschickte Bindungen und Nachahmungen sind die Zierde eines Duetts.

Von fugirten Duetten oder zweystimmigen Fugen findet man Nachricht in meiner **Abhandlung von der Fuge.**

5) Die Octave, aber noch mehr der Einklang, muß, besonders bey langsamer Bewegung, in Thesi so viel als möglich vermieden werden, weil die Harmonie zu leer ausfallen würde. Die Absätze sind hievon ausgenommen.

6) Der Umfang eines Duetto ist eine Decime, bis Duodecime, zur Noth eine Decima Quinta.

7) Es ist erlaubt, eine ganze Reihe von Terzen und Sexten hintereinander zu machen

8) Lässet man die tiefere Stimme manchesmahl in Baßpassagen gehen: so müssen die Stimmen der Verkehrung unter sich fähig seyn, damit diese Passagen hernach auch in der Oberstimme angebracht werden können.

9) Die Gegenbewegung ist, so viel als möglich, wohl zu beobachten.

§. 3.

Das **Solo mit einem Generalbaß** belangend: so ist darinnen die Arbeit zwischen der Haupt- und Baßstimme so wenig verboten, daß diejenigen, die sich durch schöne Compositionen in dieser Setzart hervor-

gethan, z. E. Quantz, Benda, Riedt ꝛc. hin und wieder theils die artigsten Nachahmungen Duettenmäßig anbringen; theils die Bässe, nach einem angenommenen gewissen Metro, aufs schönste durcharbeiten. Es ist nemlich nicht nöthig, daß der Baß allezeit mit langsamen schweren Schritten einhergehe, und die Oberpartie alles mache, so wenig man auch einem Accompagnateur über die gute Ausführung eines schweren Basses pfleget ein Compliment zu machen. Da zu einem Solo das Accompagnement des Flügels gehöret, so können die Stimmen aus diesem Grunde sich etwas weiter von einander entfernen, als in dem eigentlichen Duetto. Man siehet hieraus, wie übel diejenigen Geiger oder Flötenisten thun, die aus einer lächerlichen Caprice sich mit einem Violoncello allein, ohne den Flügel, accompagniren lassen. Man kann aus diesem Verfahren leicht abnehmen, daß dergleichen Spieler nichts von der Composition verstehen müssen. Diejenigen, die es besser zu machen vermeinen, lassen sich mit der Bratsche begleiten. Aber was für ein schlechter Effect entstehet auch hier! Man weiß nicht, ob es ein Duo im eigentlichen Verstande, oder ein Solo seyn soll, und was entstehen nicht hin und wieder für falsche Progressen, wenn die Bratsche etwan über die Violine wegsteigt? Das Accompagnement des Flügels muß bey dem Solo die Lücken der Distanzen zwischen den beyden Stimmen ausfüllen.

§. 4.

Der berühmte **Pebusch** in Engelland hat ehedessen einige Sonaten ans Licht gestellet, worinnen die Oberstimme mit dem Basse durchgehends Duettenmäßig fugirend arbeitet, und zu welchen gleichwohl der Verfasser ein Accompagnement des Flügels erfordert. Dergleichen Arbeiten siehet man heutiges Tages nicht mehr. Einem glücklichen Genie, dem es nicht an den Regeln der Kunst fehlte, würde es zur Ehre gereichen, solche Arbeit, in dem guten Geschmack der Zeit, wieder herzustellen. Von dem Pebusch findet man ein Exempel in meiner **Anleitung zur Fuge, I. Theil.**

§. 5.

In Ansehung des **Singduetts mit Begleitung** kommt allhier zu betrachten vor,

1) daß, bey gleichen Stimmen, solche allezeit nahe bey einander bleiben, und nicht über eine Octave aus einander gehen müssen.

2) Daß

2) Daß man zwischen den beyden Singestimmen das Intervall der Quarte, ausgenommen in kurzen Bindungen, so viel als möglich vermeiden muß. Mit Quarten zu steigen oder zu fallen, bey den gewöhnlichen Sextenharmonien, würde etwas unerträgliches seyn.

3) Daß die zwote Stimme nicht Baßmäßig gehen muß.

4 Wenn ungleiche Singestimmen, z. E. ein Tenor und Diskant zu dem Duetto genommen werden, und folglich die beyden Stimmen etwas weit auseinander kommen: so müssen die Lücken der Distanzen durch die hinzukommende Instrumente bedecket werden, wenn eine angenehme Wirkung erfolgen soll.

5) Die Stimmen müssen bey vollkommnen Tonschlüssen in die Octave oder in den Einklang zusammengehen.

Was übrigens bey einem Singduett zu beobachten ist, gehöret nicht hieher, sondern in eine Anleitung zur Vocalcomposition. Wir haben es mit dem Satze an sich zu thun.

§. 6.

Wir kommen auf die Verfertigung eines zweystimmigen Satzes, den wir überhaupt zeigen werden, ohne besonders auf das eigentliche Duetto, oder auf eine dominirende Stimme mit einem Generalbasse zu sehen Wir supponiren einen Scholaren, der sich, nach Anleitung der beyden Theile des Handbuchs, schon etwas mit der Harmonie und dem Accompagnement bekannt gemacht. Derselbe wird nun durch die Spielmusik und durch Besuchung der Concerte ohne Zweifel bereits den Kopf mit lauter krausen und aus vielen Noten bestehenden bunten Gängen, Geschmack- und Modepassagen angefüllet haben. Alles dieses aber muß er auf eine Zeitlang allhier aus dem Gedächtnisse verweisen. Er muß sich entschliessen, anstatt der Sechzehn- und Zwey und Dreißigtheile nichts als runde und weisse Noten zu machen, und die allereinfältigsten Melodien und Harmonien zu Papiere zu bringen. Er muß sich bey den Contrapunctisten in die Schule begeben, und nach Art der Anfänger in der Tanzkunst, mit einer anständigen Art gehen lernen, ehe er sich an Sprünge und Cabriolen wagt. Es ist wahr, daß manchem jungen Musico, der ohne die Regeln der Composition erlernet zu haben, schon Concerten, Trios und Solos in die Welt hinein componirt hat, und

vielleicht durch die Bravos einiger unwissenden Kenner zu einer Art von Componistenstolz verleitet worden ist, diese so einfältige contrapunctische Uebung viele Selbstüberwindung kosten wird. Allein was ist zu thun? Es ist schlechterdings kein Umweg zu nehmen. Er muß sich von seinen vermeinten bisherigen Einsichten herunterlassen, und Note gegen Note zusammensetzen lernen, ehe er deren vier und mehrere gegen eine macht. Er muß erstlich alle Regeln in der Strenge ausüben, und alsdenn die Ausnahmen lernen. Beydes zugleich würde ihn schlechterdings verwirren.

§. 7.

Wir haben von Contrapunctisten geredet. Wir müssen also erklären, was wir durch **Contrapunct** verstehen, nemlich eine gegen ein gewisses selbst erdachtes oder entlehntes Thema verfertigte Melodie. In solchem Contrapuncte können die Stimmen entweder untereinander verkehret werden, oder nicht. In dem ersten Falle heißt er ein **doppelter**, in dem andern ein **einfacher Contrapunct**.

§. 8.

Der einfache Contrapunct ist entweder **gleich** oder **ungleich**. **Gleich** heißt er, wenn die Noten in den Stimmen von einerley Geltung gegen einander sind; **Ungleich**, wenn sie von verschiedner Geltung sind.

§. 9.

Der gleiche Contrapunct kann entweder aus blossen Consonanzen bestehen, oder aus vermischten Consonanzen und Dissonanzen.

§. 10.

In allen diesen Contrapuncten ist das Subject, wozu ein Contrapunct gemacht wird, entweder im Diskant oder Basse. Hieraus erwachsen folgende fünf Absätze:

1) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird.

2) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

3) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird.

4) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

5) Vom ungleichen Contrapunct mit zwo Stimmen.

Erster Absatz.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird.

Man nehme einen Choral, oder sonst eine willkührliche simple Melodie, und mache dazu einen aus nichts als blossen Consonanzen bestehenden Baß, von nicht mehr oder wenigern Noten, als der Diskant hat. Man hat sich allhier der Regeln der harmonischen Bewegung in Absicht auf die vollkommnen und unvollkommnen Consonanzen zu erinnern, und, weil unser Scholar bereits eine etwannige Wissenschaft von der Harmonie hat: so muß er auch schon bey diesem zweystimmigen Satze, die zu der Ober- und Unterstimme gehörigen Füllharmonien kennen, und die ganze Harmonie durch Ziefern über dem Basse anzuzeigen wissen, und dadurch anfangen, harmonisch zu denken. Diese Harmonien sind nun allhier nichts anders als entweder **vollkommne Dreyklänge oder Sextenaccorde**, und die Intervalle sind die **Octave, Quinte, grosse und kleine Terz**, und **grosse und kleine Sexte**. Mit diesen abwechselnden Intervallen muß man den Baß verfertigen. Wer seinen Scholaren gut üben will, lässet ihn so gar anfänglich den Baß **mit nichts als lauter Dreyklängen** denken, und setzet die Uebung mit den vermischten Dreyklängen und Sextenaccorden annoch eine Zeitlang aus. Es ist wahr, daß ein solcher zweystimmiger Satz an sich sehr mager und armselig aussieht, wenn die Füllharmonien daran fehlen. Aber er ist gut zur Uebung. Man bekommt nach der Zeit buntere Exempel. Man habe nur ein wenig Geduld.

1. Exempel.

Tab. I. Fig. 18. Der Baß besteht aus aus lauter Noten, die keiner andern Harmonie als des vollkommnen Dreyklangs, fähig sind.

2. Exempel.

Tab. I. Fig. 19. No. 1. und 2. Die Baßnoten erlauben keine andere Harmonien, als Dreyklänge und Sextenaccorde.

Ein fleißiger Scholar lässet es nicht bey diesen Exempeln bewenden, sondern componirt sich ein Hundert dazu, in allerhand Tönen, und sowohl in der Dur- als Molltonart. Er braucht nur das Choralbuch aufzuschlagen, um ein Thema zu finden, und da wird es gut seyn, zu dem ganzen Choral den Baß zu setzen. Hier läßt es der Raum nicht zu. Da auch mehr als ein Baß möglich ist, obgleich einer immer besser, und besonders in der Folge zu dem vierstimmigen Satze bequemer als der andre ist: so macht er zu seiner Uebung deren mehr als einen.

Anmerkung.

Um die Güte eines Basses **im gleichen consonirenden Contrapunct mit zwo Stimmen** beurtheilen zu lernen, sehe man folgende Exempel, wozu wir den Anfang eines Chorals nehmen, und einige Bässe machen wollen.

Erster Baß.

Tab. I. Fig. 20. No. 1. Der Baß geht in lauter Sexten fort, ausgenommen am Anfang und am Ende. Dieses schicket sich wohl für ein Duett mit gleichen Stimmen; aber für einen Baß ist die Harmonie zu jung; die Intervalle müssen besser abgewechselt werden.

Zweyter Baß.

No. 2. Was im vorigen Exempel von den Sexten gesagt ist, kann hier auf die Terzen applicirет werden.

Dritter Baß.

No. 3. Hier ist die Harmonie nicht genungsam abgewechselt, indem keine andern Accorde als der von g und d vorkommen. Dieses klinget leyerhaft und musettenmäßig. Die zweymahl hintereinander vorkommende Noten d g, d g, enthalten auch nicht genungsame Veränderung in der Melodie des Basses an sich.

Vierter Baß.

No. 4. Dieser Baß, worinnen eine Harmonie mehr vorhanden ist, als in dem dritten, schicket sich besser zum mehrstimmigen, als zweystimmigen Satze, wegen der in Thesi vorkommenden Octave a a. Endlich ist nicht genungsame Veränderung der Harmonie zwischen der letzten Note, wo der Absatz geschicht, und der vorletzten in Arsi enthal-

enthalten, eben so wie in dem vorhergehenden dritten Basse. Das Ohr verlanget hier aber eine Veränderung, und will die in Arsi auf der vorlezten Note gehörte Harmonie nicht noch einmahl in der folgenden Thesi hören, nemlich h | g
g | g

Fünfter Baß.

No. 5. Dieser Baß wäre gut, wenn die zu h und fis gehörige Harmonie h dis fis, nicht durch die Rückkehr zu der Harmonie von d fis a unterbrochen wäre, und alsdenn wiederkäme. Das leztemahl wird sie eckelhaft.

Sechster Baß.

No. 6. Ist der wahre Baß. An das h g braucht derjenige
g c
sich nicht zu stossen, der den Baß vierstimmig übersieht. Wir werden davon an seinem Orte reden.

Siebenter Baß.

No. 7. Ist auch gut, ob die Sextenharmonie c e a gleich zum Anfang etwas hart ins Ohr fällt.

Achter Baß.

No. 8. Hier ist die Sextenharmonie aus dem vorigen Exempel durch die von d fis a verbessert.

Zweyter Absatz.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Wir haben bishero Bässe oder Unterstimmen gemacht. Wir wollen itzo eine Baßthema nehmen, und dazu eine Oberstimme in lauter Consonanzen erfinden.

1. Exempel.

Tab. II. Fig. 1. Die aus nichts als Terzen bestehende Oberstimme ist gut in der Mitte eines Duetts.

2. Exempel.

Tab. II. Fig. 2. Das Subject ist wie vorher. Die Melodie ist gut für eine dominirende Oberstimme mit dem Generalbaß.

3. Exempel.

Tab. II. Fig. 3. Die Melodie wechselt gut ab in Ansehung der Terz, Sexte und Quinte gegen den Baß.

4. Exempel.

Tab. II. Fig. 4. Ist eine Duettenmäßige Oberstimme.

5. Exempel.

Tab. II. Fig. 5. Die Sexten und Terzen wechseln recht gut ab.

6. und 7. Exempel.

Tab. II Fig. 6. 7. Das Subiect ist in beyden Exempeln chromatisch. Die Melodie dazu ist besser bey Fig. 7, als bey 6, weil sie mehr Abwechselung hat.

8. und 9. Exempel.

Tab. II. Fig. 8 und 9. Es hat eben die Bewandtniß mit diesen Exempeln, wie mit denen bey Fig. 6 und 7. An die beständig mit Sexten beziefferten Baßnoten wolle sich derjenige nicht kehren, welcher weiß, daß besser hin und wieder **Septimen** stehen können. Wir wissen es auch; wir haben es aber nur mit consonirenden Harmonien allhier zu thun.

Wir überlassen es dem Lehrbegierigen, diese Uebung gegen andre Baßsubjecte fortzusetzen.

Dritter

Dritter Absatz.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird.

Erste Regel.

§. 1.

Wenn eine in Arsi gehörte Note, auf eben derjenigen Stuffe in Thesi wiederhohlt wird, und diese Note hernach in der folgenden Arsi eine Stuffe herunter geht: so kann gegen die mittlere, in Thesi anschlagende, Note allezeit eine Dissonanz angebracht werden.

1. Exempel.

Es fänget solches in Arsi an, und enthält lauter weisse Noten.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Baß.	c	a	d	g	c	f	g	c
		7	3	7	3	6		

Die Septimen resolviren in die Terz.

2. Exempel.

Gesang	e	e	d	d	c	c	h	c
Baß.	c	f	f	e	e	d	g	c
		7	6	7	6	7	3	

Die beyden ersten Septimen resolviren in die Sexte.

3. Exempel.

Mit einer None und Septime.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Baß.	c	f	d	g	c	f	g	c
		9	3	7	3	6		

4. Exempel.
Mit einer None und falschen Quinte.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Baß.	c	f	d	h	c	f	g	c
		9	3	6 5		6		

Viele Nonen hintereinander in einem zweystimmigen gleichen Contrapunct sind zu leer, und also unbrauchbar.

5. Exempel.
Mit einer Undecime und None.

Gesang	g	g	f	f	e	d	d	c
Baß.	c	d	d	e	c	f	g	c
		4	3	9	3	6		

6. Exempel.
Mit einer Septime, die in die Quinte resolviret, und mit einer Undecime.

Gesang	d	c	h	a	d	d	c	h	c	c	h	c
Baß.	c	d	e	f	d	e	f	g	a	g	g	c
		7	5			7	5			4	3	

Anstatt der Undecime mit der Quinte, kann man auch die Quarte mit der Sexte supponiren.

Zwote Regel.
§. 2.

Anstatt auf der in Thesi auf ebenderselben Stuffe wiederhohlten Note eine Dissonanz anzubringen, wie die vorhergehende Regel gelehret, kann man zu derselben eine simple Quinte im Basse machen, und den Baß, gegen die im Diskante eine Stuffe heruntersteigende Note, eine Stuffe aufwärts steigen lassen. Diese Harmonie kann entweder mit blossen Dreyklängen, oder mit abwechselnden Sextquintenaccorden und Dreyklängen beziefert werden, als:

Gesang	e	e	d	d	c	c	h	c	Gehört eigentlich zum consonirenden gleichen Contrapunct.
Baß.	c	a	h	g	a	f	g	c	

oder:

Gesang	e	e	d	d	c	c	h	c
Baß.	c	a	h	g	a	f	g	c
		6	3	6	3	6	3	
		5		5		5		

Dritte Regel.

§. 3.

In allen absteigenden chromatischen Fortschreitungen der Oberstimme, kann der Baß in Arsi, die falsche Quinte in galanten Säzen, anschlagen, und solche in der darauf folgenden Thesi einen halben Ton über sich gehen lassen, als:

Gesang.	a	gis	g	fis	f	e cet.
Baß.	a	e	cis	d	h	c
		3*	6	3*	6	3
			5b		5b	

Anmerkung.

Zu der vorletzten Note der chromatischen Fortschreitung, ehe die Cäsur fällt, kann die verminderte Septime gebraucht werden,

als:	a	gis	g	fis	f	e
	a	e	cis	d	gis	a
		3*	6	3*	7b	
			5b			

Vierte Regel.

§. 4.

In allen aufsteigenden chromatischen Fortschreitungen der Oberstimme, kann der Baß, in einer ähnlichen Schreibart, die übermäßige Quarte anschlagen, und solche hernach in der folgenden Thesi einen halben Ton unter sich gehen lassen, als:

e	f	fis	g	gis	a	h	c	cis	d	dis	e
a	d	c	h	e	c	gis	a	g	fis	h	e
		4*	6	3*	6	6		4*	6	3*	3

Anmerkung.

Zu der vorletzten Note einer chromatischen Fortschreitung, ehe die Cäsur fällt, kann die übermäßige Sexte auch gebraucht werden, als:

						caes.						*caes.*
e	f	fis	g	gis	a	a	b	h	c	cis	d
a	d	c	h	b	a	fis	g	f	e	es	d
3*		4*	6	6*	3*	6	6	4*	6	6*	3*

Vermischte Exempel.

Tab. II. Fig. 10. Man bemerket die in die Sexte sich auflösende Septime und die Abwechselung der falschen Quintenaccorde mit den Dreyklängen. Von dem Gebrauch der falschen Quinte auf diese Art, da sie nicht vorherliegt, sehe man den 2. Theil des Handbuchs.

Tab. II. Fig. 11. Der chromatisch aufsteigende Baß mit der Septime, die in die Sexte resolviret, und die darauf folgende falsche Quinte, sind zu merken.

Vierter Absatz.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Erste Regel.

§. 1.

Wenn in einem Baßthemate eine in Arsi gehörte Note in der darauf folgenden Thesi wiederhohlt wird, und solche hernach einen Grad unter sich geht: So kann zu der in Thesi wiederhohlten Note eine Secunde gemacht werden, als: Con-

Contrapunct.	c	e	d	g	c	f	h	e	a	d	g	c	c	h	c
Subject.	c	c	c	h	h	a	a	g	g	f	f	e	d	g	c
			2	6	2	6	2	6	2	6	2	6	7	3	

Will man eine consonirende Melodie haben, so nimmt man eine Sexte an statt der Secunde, als:

c	a	d	g	c	c	g	c
c	c	h	h	a	f	h	c

Zwote Regel.

§. 2.

Wenn der Baß mit steigenden Quarten und fallenden Quinten procedirt: so kann die Melodie mit Septimen und Terzen abwechseln, als:

Contrap.	g	g	f	f	e	d	d	c
Subject.	c	a	d	g	c	c	h	c
		7	3	7	3	2	6	

Fünfter Absatz.

Vom ungleichen Contrapunct mit zwo Stimmen.

§. 1.

Ein ungleicher Contrapunct entsteht, wenn zwo oder mehrere Noten gegen eine gesetzet werden.

§. 2.

Dieses kann nun auf verschiedene Art geschehen, nemlich entweder mit harmonischen, durchgehenden, oder mit Wechselnoten, oder vermischt. Wegen dieser benannten dreyen Gattungen von Noten ist nöthig, dasjenige zurück zu lesen, was davon im zwoten Theile des Handbuchs, Seite 82. sqq. gesagt ist.

§. 3.

§. 3.

Die fünf ersten folgender Uebungen beruhen auf lauter consonirenden Accorden.

Erste Uebung.

mit harmonischen Noten.

Harmonisch nennen wir diejenigen Noten, die zur Harmonie der beyden Stimmen gehören.

1. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. II. Fig. 12. Man wird bemerken, daß dieses Exempel bey Tab. I. Fig. 19. No. 1. in gleichen Noten vorgekommen ist. In der Mitte auf der Cäsur, und auf der vorlezten Note ist eine Spielmanier, nemlich ein Triller, der harmonischen Veränderung vorgezogen worden.

2. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. II. Fig. 13. Auch dieses Exempel hat man bey Tab. I. Fig. 19. No. 2. mit gleichen Noten ausgearbeitet gesehen. Die dort herrschende Melodie ist allhier zum Grunde der Veränderung gelegt worden.

3. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. II. Fig. 14. In den beyden vorigen Exempeln haben wir zwo Noten gegen eine angebracht. Hier folget eines mit drey Noten, in Triolen. Es ist dasselbe im gleichen Contrapunct Tab. I. Fig. 20. vorgekommen, wiewohl mit einigem Unterscheid in Ansehung des Basses.

4. Exem-

4. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. II. Fig. 15. Das Subject ist aus einigen, bey dem gleichen Contrapunct bereits vorgebrachten Exempeln, formirt, und der Contrapunct aus harmonischen Triolen zusammen gesetzet worden.

Ein fleißiger Scholar kann, zumahl unter der Nebenanführung eines guten Meisters, diese Uebung auf verschiedene Art, nach Anleitung eines gewissen erwählten Klangfusses, fortsetzen. Der Raum des Kupfers leidet es nicht, uns weiter hierinn einzulassen.

Zwote Uebung.

Mit durchgehenden Noten.

Durchgehende Noten sind, die nicht mit zur Harmonie der beyden Stimmen gehören, und in den Nachschlag fallen. Die Hauptregeln der durchgehenden Noten sind:

1) Daß solche nicht in gar zu langsamer Bewegung und grossen Noten vorkommen müssen.
2) Daß man sie nicht sprung- sondern stuffenweise anbringet.

1. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 1. Im gleichen Contrapunct hat man dieses Exempel bey Fig. 6. Tab. II. gesehen. Die durchgehenden Noten im Basse sind mit einem kleinen Striche bemerket worden. Die andern sind harmonisch.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 2. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel bey Fig. 3. Tab. II. Die durchgehenden Noten sind wieder mit kleinen Strichen von den übrigen harmonischen unterschieden worden.

Dritte Uebung.

Mit Wechselnoten.

Wechselnoten sind die nicht mit zur Harmonie der beyden Stimmen gehören, und auf den Anschlag fallen. Die Regeln der Wechselnoten sind:

1) Daß man sie bey langsamer Bewegung, und in grossen Noten vermeiden muß.

2) Daß man sie nicht sprung- sondern stuffenweise anbringen muß.

1. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 3. Die Wechselnoten sind mit kleinen Strichen bemerket worden. Die übrigen Noten sind harmonisch. Im gleichen Contrapunct hat man dieses Exempel bey Fig. 4. Tab. II. gesehen.

2. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 4. Man bemerket allhier Wechsel- und durchgehende Noten. Die erstere haben ihr Abzeichen. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel bey Fig. 5. Tab. II.

Vierte Uebung.

Mit harmonischen, durchgehenden und Wechselnoten, wo drey Noten gegen eine gesetzet werden.

Es hänget von uns ab, an was für einem Ort wir eine harmonische, durchgehende oder Wechselnote gebrauchen, ingleichen was diese drey Noten für eine Bewegung machen sollen, ob man Triolen, oder ein Viertheil und zwey Achttheile (gegen eine weisse gerechnet,) oder zwey Achttheile und ein Viertheil, oder punctirte Noten, u. s. w. nehmen will. Man muß aber das erwählte Metrum allezeit beybehalten. Man kann bey dieser Gelegenheit die von dem dichten und strengen Contrapunct (*cootrapunto d'un sol passo*, oder *contrapunto perfidiato*, *ostinato*, *pertinace*,) in meiner Abhandlung von der Fuge, I. Theil Seite 158. vorkommenden Exempel, nachsehen.

1. Exem-

1. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 5. Wir haben zu unserm Klangfusse **Triolen** erwählet, und bestehen solche allezeit aus harmonischen und durchgehenden Noten. Man findet in dem ersten Tacte des Contrapuncts folgende zwey Triolen:

c g f (3) e d c (3)

In der **ersten Triole** sind die beyden ersten **Noten**, nemlich c und g harmonisch, und das f gehet durch.

In der andern **Triole** sind die erste und lezte **Note**, nemlich e und c harmonisch, und das d gehet durch.

So wie es mit dem ersten Tacte beschaffen ist: so ist es mit den übrigen ebenfals beschaffen, die beyden lezten ausgenommen, wo alles harmonisch ist.

Man halte dieses figurirte Exempel gegen Fig. 5. Tab. II. wo man den Contrapunct in simpeln Noten findet.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 6. Man sehe den Grund dieses figurirten Contrapuncts bey Fig. 4. Tab. II. Die Verbindlichkeit der Veränderungen besteht allhier darinnen,

1) daß harmonische, durchgehende und Wechselnoten gebraucht werden.
2) Daß wir Triolen erwählen.
3) Daß, so wie der erste Tact gearbeitet wird, also auch der dritte, und fünfte; und so wie der zweyte, also auch der vierte und sechste.

In der ersten **Triole** des ersten **Tacts** ist alles harmonisch.

In der zweyten Triole ist die mittlere Note durchgehend; die beyden äussern sind harmonisch.

In der ersten Triole des zweyten Tacts sind die beyden ersten Noten Wechselnoten; die dritte ist harmonisch.

In der zweyten Triole ist die erste Note eine Wechselnote; die beyden lezten sind harmonisch.

Fünfte Uebung.

Wo vier Noten gegen eine gesetzet werden.

1. Exempel.

Wo das Subject im Diskant ist.

Tab. III. Fig. 7. Man wird sich erinnern, dieses Exempel im gleichen Contrapunct bey Fig. 19. No. 2. Tab. I. gesehen zu haben. Die zugesetzten Noten sind harmonisch und **durchgehend**.

2. Exempel.

Wo das Subject im Basse ist.

Tab. III. Fig. 8. und 9. **An dem ersten Orte**, nemlich bey Fig. 8. ist die Oberstimme **im stuffenweisen Contrapuncte verfertiget** worden. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel Tab. II. Fig. 2.

Gegen die erste **Baßnote** c findet man die vier Noten e d e f, worunter d und f durchgehen.

Gegen die zweyte **Baßnote** h findet man die vier Noten g f e d, worunter die beyden äussersten harmonisch sind. Die zweyte nemlich f geht durch; und die dritte e ist eine Wechselnote. Man applicire dieses auf die folgenden Tacte.

An dem zweyten Orte, nemlich bey Fig. 9. gehet der Contrapunct theils springend, theils stuffenweise.

Die vier springenden Noten, die zum c des ersten Tacts gemacht werden, sind harmonisch.

Zu dem h des ersten Tacts sind die erste, zweyte und vierte, nemlich d h g, harmonisch. Die dritte Note, nemlich a, ist eine Wechselnote. Eben diese Bewandtniß hat es mit der Folge.

Sechste Uebung.

Welche auf vermischten consonirenden und dissonirenden Accorden beruhet.

In den **vorhergehenden** fünf Uebungen sind die Dissonanzen nur im **Durchgange** und **Wechselgange** vorgekommen. In der gegen-

gegenwärtigen sechsten Uebung sollen auch Dissonanzen in der Bindung gebraucht werden.

Erstens

mit dem Subject im Diskant, und dem Contrapunt im Basse.

1. Exempel.

Tab. IV. Fig. 1. Im gleichen Contrapuncte findet man dieses Exempel in Buchstaben, in dem Artikel: **Dritter Absatz vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, da zu einer Oberstimme ein Baß gemacht wird, und zwar unter der ersten Regel,** pag. 233. wo es das **erste Exempel** ist.

Alle zugesetzte Noten sind harmonisch, und werden **zwo Noten gegen eine** angebracht.

2. Exempel.

Tab. IV. Fig. 2. Die contrapunctirende Unterstimme beziehet sich auf das vorhergehende Subject, und machet, vermittelst der Triolen, **drey Noten gegen eine.** Man kann den Klangfuß des Contrapuncts dergestalt verändern, wenn man will, das aus jeder ersten Note einer Triole ein Viertheil wird, und die folgenden beyden zu Achttheilen werden. Man kann die zwo äussersten Noten der Triole auch zu Achttheilen, und die mittelste zum Viertheil machen.

3. Exempel.

Tab. IV. Fig. 3. Der Contrapunct beziehet sich noch einmahl auf das vorige Subject, und machet **vier Noten gegen eine,** welche, wie man siehet, theils aus durchgehenden, theils aus harmonischen Noten bestehen.

4. Exempel.

Tab. IV. Fig. 4. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel, unter der vorhin gedachten **ersten Regel** pag. 233. wo es das **zweyte Exempel** ist.

Der Baß machet zwo Noten gegen eine, die alle harmonisch sind.

5. Exempel.

Tab. IV. Fig. 5. Im gleichen Contrapunct findet man dieses Exempel unter der vorhin gedachten ersten Regel, wo es das dritte ist, pag. 233. Die erste und zwote Note jeder Triole ist harmonisch, und die mittlere durchgehend. Man kann in Ansehung des Klangfusses, allhier appliciren, was beym zweyten Exempel vorhin gesagt ist.

6. Exempel.

Tab. IV. Fig. 6. Im gleichen Contrapunct ist dieses Exempel das vierte unter der gedachten ersten Regel pag. 234. Die Triolen bestehen aus nichts als harmonischen Noten.

7. Exempel.

Tab. IV. Fig. 7. Bezieht sich auf voriges Subject mit vier Noten gegen eine.

8. Exempel.

Tab. IV. Fig. 8. Im gleichen Contrapunct ist dieses das fünfte unter der gedachten ersten Regel, pag. 234. Die contrapunctirende Noten, mit zwoen gegen eine, sind alle harmonisch.

9. Exempel.

Tab. IV. Fig. 9. Im gleichen Contrapunct ist dieses das sechste unter der ersten Regel, pag. 234. Man bemerket allhier die Berührung der Octave der Septime vor ihrer Resolution, als:

c | c h

c e | d c d

Von dieser Erlaubniß findet man mehrere Nachricht in dem zweyten Theile des Handbuchs.

10. Exem-

10. Exempel.

Tab. IV. Fig. 10. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel unter der zweyten Regel, pag. 235. Die zwo Noten gegen eine sind alle harmonisch.

11. Exempel.

Tab. IV. Fig. 11. Steht im gleichen Contrapunct unter der dritten Regel, pag. 235. Die beyden Noten gegen eine sind harmonisch und durchgehend.

12. Exempel.

Tab. IV. Fig. 12. Steht im gleichen Contrapunct unter der vierten Regel, pag. 236. Die Verbindlichkeit des Contrapuncts allhier besteht aus einer Achttheilpause und drey darauf folgenden Achttheilen. Man kann dieses Metrum, nach dem bey dem zweyten Exempel gegebnen Unterricht verändern, wenn man die Pause wegnimmt.

Zweytens

mit dem Subject im Baß, und dem Contrapunct im Diskante.

1. Exempel.

Tab. IV. Fig. 13. Der Diskant contrapunctirt mit zwo Noten gegen eine, die alle harmonisch sind. Im gleichen Contrapunct steht dieses Exempel in dem Artikel: **Vierter Absatz, vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit zwo Stimmen, wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird**, und zwar unter der ersten Regel, pag. 237.

2. Exempel.

Tab. IV. Fig. 14. Es wird zu dem vorhergehenden Subjecte mit vier Noten gegen eine contrapunctirt.

3. Exempel.

Tab. V. Fig. 1. Enthält eine andre Art, mit zwo Noten gegen eine, gegen vorhergehendes Subject, harmonisch zu contrapunctiren.

4. Exem-

4. Exempel.

Tab. V. Fig. 2. Im gleichen Contrapunct stehet dieses Exempel unter der zwoten Regel des vierten Absatzes, pag. 237. Man bemerket hier wiederum eine Berührung der Octave, bevor die Septime resolviret, als;

g e g | g a e g f cet.

c | a d cet.

5. Exempel.

Tab. V. Fig. 3. Die Oberstimme contrapunctirt gegen vorhergehendes Subject mit vier Noten gegen eine.

Diese Exempel werden hinlänglich seyn, einen Lehrbegierigen in den Stand zu setzen, in diesen Uebungen auf verschiedene Art und Weise, in allerhand Tönen, dur und mol, nach Anleitung allerhand Arten und Gattungen von Harmonien, mit fünf, sechs, sieben, acht und mehrern Noten fortzufahren.

Siebente Uebung,

Wo das Subject aus Noten von verschiedener Geltung besteht.

Hier sind folgende Regeln zu merken:

2) Wenn im Subject zwo, drey und mehrere geschwinde Noten vorkommen, so kann mit einer langsamen Note von gehöriger Geltung dagegen contrapunctiret werden; und umgekehrt:

2) Wenn im Subject eine langsame Note vorkömmt, so können im Contrapunct zwo oder mehrere geschwinde Noten gegen solche angebracht werden.

1. Exempel.

Wo gegen eine Oberstimme contrapunctirt wird.

Tab. V. Fig. 4. No. 1. 2. 3. 4. Man findet allhier vier verschiedene Contrapuncte gegen eben dasselbe Subject, und siehet man daraus, daß mehr als ein guter Baß gegen eben dieselbe

Haupt=

Hauptstimme möglich ist, wovon ein jeder, dem Zwecke der Composition gemäß, gebrauchet werden kann.

2. Exempel.

Wo gegen eine Oberstimme contrapunctirt wird.

Tab. V. Fig. 5. No. 1. 2. 3. Man bemerket wiederum drey verschiedene Bässe, deren zwey erstern in einem gewissen erwehlten Metro gegen die Oberstimme fortgehen. Der letzte Baß aber bey No. 3. nimmt den Klangfuß der Oberstimme vermittelst der Nachahmung.

3. Exempel.

Wo zu einem Basse eine Oberstimme gemacht wird.

Diese Uebung kann auf zweyerley Art angestellet werden:

1) Entweder, man supponiret bey dem gegebnen Basse allezeit einerley Harmonie.

2) Oder, man verändert die Harmonie des Basses.

Wegen Menge der Sachen aber, die in dem eingeschränkten Raume dieser Blätter annoch Platz finden sollen, geben wir hievon keine besondere Exempel, sondern preisen diese Uebung nur einem fleißigen Scholaren an.

Anmerkung.

Es kann ein Subject aus Noten von einerley Geltung bestehen, und mit Noten von verschiedner Anzahl und Geltung, d. i. bald mit zweyen, bald mit dreyen, vier und mehrern dagegen contrapunctirt werden. Hievon findet man Exempel in dem I. Theile meiner Abhandlung von der Fuge.

Achte Uebung,

Von der Nachahmung im zweystimmigen Satze.

Nunmehro ist es Zeit, die Uebung des zweystimmigen Satzes mit allerhand Arten der Nachahmung vorzunehmen.

Hiezu kann man sich des in meiner Abhandlung von der Fuge, davon befindlichen Unterrichts bedienen. Man findet daselbsten Exempel von Nachahmungen in dem Einklange, in der Ober- und Un-

teroctave, in der Ober- und Untersecunde, in der Ober- und Unterterz, in der Ober- und Unterquarte, in der Ober- und Unterquinte, in der Ober- und Unterserte, und in der Ober- und Untersceptime. Wir übergehen also die Lehre von der Nachahmung allhier, und wollen sie nur dem Lehrbegierigen empfohlen haben. Wie man, ohne einen besondern Vorsatz, eine Nachahmung zwischen den beyden Stimmen machen könne, siehet man bey Fig. 6. Tab. V. Eine Nachahmung mit Vorsatz ist zu sehen bey Fig. 5. No. 3.

Neunte Uebung,

Von dem doppelten Contrapunct in der Octave, Decime und Duodecime.

Nachdem man sich mit der Lehre von der Nachahmung in zwoen Stimmen hinlänglich bekannt gemacht: So kann man zur Lehre vom doppelten Contrapuncte schreiten, worunter zwar der in der Octave der vornehmste und nöthigste ist, die in der Decime und Duodecime aber ebenfals einem Componisten unentbährlich und also bey eben dieser Gelegenheit mitzunehmen sind. Die Regeln des doppelten Contrapuncts findet man in meiner Abhandlung von der Fuge, und solche zugleich mit vielen Exempeln erläutert. Ich verweise also den Lehrbegierigen dahin. Doch will ich in einem Exempel allhier weisen, wie, wenn man sich zuförderst mit der Nachahmung und mit dem doppelten Contrapunct hinlänglich, und besonders beschäftiget, man alsdenn alles beydes mit einander verbinden könne. Man sehe also

Tab. V. Fig. 7. Die Unterstimme ahmet die vier ersten Tacte der Oberstimme in der Unterquinte nach. Im neunten Tact nimt die Unterstimme das Subject, und die Oberstimme folget derselben in der Oberquarte. So wohl diese aus vier Tacten bestehende Nachahmungspassage, als der Zusatz, wodurch Gesang und Harmonie fortgesetzet wird, ist auf den doppelten Contrapunct in der Octave gegründet, wie man aus der Verkehrung der Intervalle siehet, da die syncopirenden Quarten, Secunden und Septimen zu syncopirenden Quinten, Septimen und Secunden, die Terzen zu Serten, und die Serten zu Terzen werden. Die ganze Arbeit ist übrigens quettenmäßig.

Zehnte Uebung,

Wo ein Contrapunct aus einer Tactart in eine andere versetzet wird.

Man lässet einen Anfänger diese Uebung mit dem Zweyviertheil- und Dreyviertheiltact vornehmen. Aus den zwey ersten Viertheilen des Dreyviertheiltacts machet man, bey der Versetzung, das erste Viertheil im Zweyviertheiltact, und umgekehrt, aus dem ersten Viertheil des Zweyviertheiltacts werden die beyden ersten Viertheile des Dreyviertheiltacts gebildet. Um sich dieses begreiflich zu machen, sehe man Fig. 7. und 8. Tab. V. Diese Uebung ist sehr nützlich, und man kann solche mit schon verfertigten Stücken vornehmen, um sich auf allerhand Art in der Melodie zu üben.

Achter Abschnitt.

Von dem dreystimmigen Satze.

§. 1.

Die Regeln des dreystimmigen Satzes sind folgende:

1) Es soll in selbigem allezeit eine Terz, oder Quinte, und in deren Ermangelung, eine Sexte, in einer der beyden Oberstimmen, gegen den Baß vorhanden seyn.

2) Es soll sich der Umfang des Satzes nicht leicht über zwo Octaven erstrecken.

3) Die Finalnoten der Cadenzen können, wider die erste Regel, in Einklängen oder Octaven bestehen, besonders in Moltönen.

4) Damit der Gesang der Mittelstimme nicht höckricht werde, so kann man da, wo es nöthig ist, allezeit die Octave, anstatt der Terz, oder Sexte, nehmen.

5) So wie man bey allen dreyen Stimmen einen gewissen Umfang überhaupt zu beobachten hat: So ist dieses besonders in Ansehung der Mittelstimme nöthig, welche alsdenn entweder hoch oder tief, das ist entweder im Alt oder im Tenor gesetzet werden kann. Stehn die beyden äussersten Stimmen etwas weit aus einander, so muß man dahin sehen, daß die Mittelstimme weder zu hoch,

noch zu tief komme, sondern selbige fast in gleicher Distanz von jeder Stimme abstehe.

6) Wenn die Ober- und Mittelstimme eine Quarte unter sich machen, z. E. in d, a } (Quarte), f so ist es besser, die Mittelstimme in der Tiefe als in der Höhe zu nehmen, ausgenommen in Bindungen, wo selbige so gut in der Höhe als Tiefe genommen werden kann. Ueberhaupt thut die ohne Bindung, zwischen den Mittelstimmen vorkommende Quarte, in einem dreystimmigen Satze besser in enger, als zerstreuter Harmonie.

Durch eine **enge Harmonie** verstehet man solche Stellung der Intervalle, da zu keinem, zur Harmonie gehörigen Tone, ein lediger Ort, in ihrem Umfange übrig bleibt, z. E.

Dreyklang.	Sextenaccord.
$\overline{g}$	$\overline{g}$
$\overline{e}$	$\overline{d}$
$\overline{c}$	h

Durch eine **zerstreute** oder **weite Harmonie** verstehet man solche Stellung der Intervalle, da zu einem, zur Harmonie gehörigen Tone, hin und wieder ein lediger Ort, in ihrem Umfange übrig bleibt, z. E.

Dreyklang.	Sextenaccord.		
$\overline{e}$	$\overline{g}$		$\overline{\overline{d}}$
g	d	oder	$\overline{g}$
c	H		h

Bey dem Dreyklange findet sich zwischen den beyden höhern Stimmen $\overline{e}$ und g, ein ofnes $\overline{c}$, und zwischen c und g findet sich ein ofnes e.

Bey dem Sextenaccorde finden sich zwischen $\overline{d}$ und H, drey leere Plätze als h, g, d; und zwischen $\overline{\overline{d}}$ und $\overline{g}$ ist ein $\overline{h}$, zwischen $\overline{g}$ und h aber ein $\overline{d}$ vorhanden.

§. 2.

Die Uebung des dreystimmigen Satzes wird mit dem gleichen Contrapuncte angefangen, so wie bey dem zweystimmigen Satze, und mit

mit dem ungleichen Contrapuncte fortgesetzet. Ferner, kann man entweder gegen eine Oberstimme, oder Unterstimme contrapunctiren. Hieraus erwachsen folgende Uebungen:

1) Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen,
 α) da zu einem Basse zwo Oberstimmen gemacht werden.
 β) Da zu einer Oberstimme eine Mittelstimme mit dem Basse gemacht wird.
2) Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen; wie vorher das übrige.
3) Vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen,
 α) da zwo Noten gegen eine gesetzet werden.
 β) Da drey, oder vier Noten rc. gegen eine gesetzet werden.

Erste Uebung.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Man kann sowohl die höchste als tiefste Stimme für das Subject annehmen. Wir bemerken dieses deswegen, weil der Raum uns verhindert, Exempel von jeder Art beyzubringen.

Tab. VI. Fig. 1. Zweystimmig hat man dieses Exempel bey Fig. 18. Tab. I. gesehen. Man findet überall den harmonischen Dreyklang vollständig, ausgenommen auf der Anfangs- und Schlußnote. Wenn man den Baß als das Subject annimmt: so können die contrapunctirenden Oberstimmen auch wie bey Fig. 2, gestellet werden.

2. Exempel.

Worinnen Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VI. Fig. 3. Wir supponiren allhier zuvörderst, daß der Baß das Subject ist, und hiernach wollen wir den Satz untersuchen.

Im ersten Tact zur lezten Baßnote *f* findet sich in der Harmonie keine Terz, indem daselbst das f verdoppelt wird. Es sol-

te nemlich eigentlich so heissen, wie bey Fig. 4. Aber nimmt sich wohl die zwischen der Ober- und Mittelstimme in der Höhe vorkommende Quarte d — a so gut, wie die Sexte d — f aus? Es wird der vollstimmigen Harmonie aus diesem Grunde allhier eine unvollstimmigere vorgezogen.

Wer in dem dritten Tact zu den Baßnoten e — c eine vollständigere Harmonie verlanget, der kann diese Stelle wie bey Fig. 5. einrichten.

Laßt uns itzo die Oberstimme als das Subject ansehen. Wer allhier den Baß und die Mittelstimme zu den drey ersten Noten so wie bey Fig. 6. setzen wollte, der würde etwas trompetermäßig setzen.

Zu den vier lezten Tacten könnte auch wie bey Fig. 7. contrapunctirt werden. Die Art, wie bey Fig. 8 klinget wegen der in der Höhe vorkommenden Quarten zwischen der Ober- und Mittelstimme, etwas jung. Besser ist die Art bey Fig. 9. Der Baß a bey Fig. 10. ist nicht männlich genung zum Schluß.

Zwote Uebung.

Vom consonirenden und dissonirenden gleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Tab. VI. Fig. 11. Man bemerket allhier syncopirende Septimen, Nonen, eine Undecime oder sogenannte Quarte, und in den lezten Tacten findet man in den daselbst vorhandnen Sextquintenaccorden syncopirende Quinten. Wer die Abstammung der Harmonien versteht, entsinnet sich, daß diese Quinten nichts anders als Septimen im Grunde sind.

2. Exempel.

Tab. VI. Fig. 12. Ist leicht aus dem vorhergehenden zu verstehen.

3. Exempel.

Tab. VI. Fig 13. Weil sich die beyden höhern Stimmen einander wechselsweise übersteigen, so hat man solches für dieje-

nigen, die selbiges nicht so gleich gewahr werden, mit schiefen Linien bemerket. Der dazu bey Fig. 14. befindliche Baß schicket sich besser in einen vierstimmigen Satz, als einen dreystimmigen.

4. Exempel.

Tab. VI. Fig. 15. Wenn man die Oberstimme als das Subject betrachtet: so können die beyden tiefern Stimmen auch wie bey Fig. 16. mit abwechselnden Sextquintenaccorden und Dreyklängen, oder wie bey Fig. 17. mit abwechselnden Septimen- und Sextensätzen, und zwar in einer beständig symmetrischen Folge, vom Anfange bis zum Ende, gesetzet werden. Allein da diese lange Folge nicht genungsame Veränderung in dem Gehöre macht: so ist der Contrapunct bey Fig. 15. besser, woselbst nicht allein mehrere Arten von Sätzen vorkommen, sondern annoch modulirt wird, und wo gleichwohl eine gute Symmetrie, oder eine gute Ordnung im Metro, vorhanden ist.

Dritte Uebung.

Vom ungleichen Contrapunct mit drey Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen die Oberstimme figurirt wird.

Diese Figuren können aus zwey, drey, vier, und mehrern Noten bestehen. Wir bringen aber zur Ersparung des Raums sowohl hier, als in den folgenden Exempeln, nur allezeit Figuren von zwo Noten bey.

Tab. VI. Fig. 18. Der Baß ist das Subject, und die Mittelstimme kann auch wie bey Fig. 19. gesetzet werden.

2. Exempel.

Worinnen die Mittelstimme figurirt wird.

Tab. VI. Fig. 20. Man kann entweder die Diskant- oder Baßstimme besonders, oder alle beyde zugleich für das Subject ansehen.

3. Exem-

3. Exempel.
Worinnen der Baß figurirt wird.

Tab. VI. Fig. 21. Man kann entweder die Ober- oder Mittelstimme besonders, oder alle beyde zugleich für das Subject ansehen. Das Ende dieses Exempels findet man Tab. VII. gleich zum Anfange.

4. Exempel.
Worinnen alle Stimmen figurirt werden.

Tab. VII. Fig. 1. Man bemerket in dieser Formel eine Nachahmung, die erst nur zwischen den beyden höhern Stimmen Platz findet, woran aber hernach der Baß vom fünften Tacte an, auch Antheil nimmt.

5. Exempel.

Tab. VII. Fig. 2. Ist ein figurirter Contrapunct, der nunmehro leicht zu verstehen seyn wird.

Wenn ein Scholar diese Art von Uebungen mit zwo Noten gegen eine in seine Gewalt gebracht: so fänget er an, nach vorhergehender Ordnung mit drey, vier und mehrern Noten gegen eine, und endlich vermischt zu contrapunctiren. Sein Verfahren zu reguliren, kann er einige Exempel aus dem I. Theil meiner Abhandlung von der Fuge, als Tab. XLVIII. Fig. 1. und 2. und Tab. L. Fig. 5. ingleichen Tab. LI. Fig. 1. vor Augen nehmen, und nach Anleitung derselben, sich mehrere Arten von Uebungen mit leichter Mühe nach und nach ausdenken.

Neunter Abschnitt.
Von dem vierstimmigen Satze.

§. 1.

Die Regeln des vierstimmigen Satzes sind:

1) Daß derselbe nicht leichtlich den Umfang von zwo Octaven übersteigen soll.

2) Daß man die Stimmen nicht so nahe an einander kommen lassen müsse, daß sie sich nicht gut unter einander fortbewegen können.

können. Geschicht das Gegentheil, so entstehen ungeschickte Uebersteigungen, wobey sowohl die Harmonie als Melodie verliert.

3) Daß in jedem Accorde entweder ein Terz oder in deren Ermangelung eine Quinte oder Sexte vorhanden seyn soll.

4) Daß die Cadenzen und Finalschlüsse mit allen Consonanzen gesetzet werden müssen. Doch kann bey den vollkommenen Tonschlüssen allezeit eher die Quinte als Terz wegbleiben, wenn die vorhergehende Harmonie nicht erlaubet, die Quinte zu gebrauchen.

5) Daß, wenn wegen der Verdoppelungen eines Intervalls, die Regeln der Verdoppelung mit den Regeln der harmonischen Bewegung und des guten Fortganges im Gesange in Collision gerathen, man diese letztern allezeit den erstern vorziehen, und lieber durch eine gute leichte Fortbewegung einen reinen und sangbaren Satz erhalten, als denselben durch eine richtige Verdoppelung fehlerhaft und höckricht machen müsse. Aus dieser Ursache braucht man aus der Verdoppelung der grossen Terz kein so grosses Meerwunder zu machen, als manches mahl geschicht.

6) Daß man so wenig den Satz allezeit in engen, als zerstreuten Harmonien fortführen, sondern solche soviel möglich, abwechseln muß.

7) Daß man bey der Zerstreuung der Harmonien, niemahls ein zu grosses, besonders ein ungeschicktes Vacuum, zwischen der einen und der andern Stimmen lasse. Ein ungeschicktes Vacuum entsteht, wenn in consonirenden Harmonien die beyden Oberstimmen eine Quarte unter sich machen, und die beyden tiefern Stimmen zuweit davon abstehen, z. E.

d	Stellung	d
a	welche folgendergestalt	f
f	verbessert wird:	a
d		d

Indessen können dergleichen Stellungen nicht allezeit vermieden werden.

8) Es ist besser, daß die drey Oberstimmen in engen Harmonien zusammen stehen, und sich zwischen dem Tenor und dem

Baß ein grosses Vacuum findet, als daß die drey tiefern Stimmen sich enge an einander schliessen, und zwischen dem Diskante und Alt ein Vacuum vorkömmt. Z. E.

Gut.	Nicht so gut, ob es gleich nicht verwerflich ist, und gewisse Umstände solches erfordern können.
c	c
g	g
e	e
c	c

Dergleichen Vorfälle zu verhüten, muß man allezeit die vorhergehende Harmonie darnach einrichten.

9) Daß, wenn drey Stimmen zugleich auf- oder abwärts gehen, die vierte allezeit eine Gegenbewegung machen, oder auf ihrer Stuffe stille stehen muß. Alle vier Stimmen auf einmahl in gerader Bewegung fortgehen lassen, ist ein Fehler.

§. 2.

Mit der Uebung des vierstimmigen Satzes hat es eben die Bewandtniß, als mit dem dreystimmigen.

Erste Uebung.

Vom consonirenden gleichen Contrapunct mit vier Stimmen.

1. Exempel.

Worinnen nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 3. Das Subject ist im Basse, und man findet dasselbe nach eben derselben Grundharmonie auf sechserley Art gearbeitet, als:

No. 1. 2. 3. wo die drey höhern Stimmen beständig in engen Harmonien fortgehen, und wo die vierte Stimme darunter aus der Verdoppelung der Baßnote mit der Octave entsteht.

No. 4. Die vierte Stimme entstehet aus der Verdoppelung der Baßnote. Sonst bemerket man die Art, wie die Harmonien auseinander gesezt oder zerstreuet sind.

No. 5. Die vierte Stimme entstehet aus der wechselsweisen Verdoppelung der Octave und der Quinte.

No. 6. Wie bey No. 4.

2. Exempel.

Worinnen annoch nichts als harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 4. Das Subject ist im Basse. Man findet dasselbe auf fünferley Art gearbeitet.

No. 1. Die Octave ist verdoppelt, und zur zwoten und vierten Baßnote fehlt die Quinte.

No. 2. In dem ersten und dritten Satze ist, bey weggelaßner Quinte, die Terz verdoppelt worden.

No. 3. Die Octave wird verdoppelt.

No. 4. Wie bey No. 2.

No. 5. Wie bey No. 3.

Will man die drey höhern Stimmen in engen Harmonien fortgehen lassen: so kann solches auf dreyerley Art nach folgender Vorstellung geschehen.

	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{h}$	$\overline{a}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$	$\overline{g}$	$\overline{f}$	$\overline{e}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{e}}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{c}}$
	a	g	f	e	e	e	c	c	c	h	a	g
	e	e	c	c	c	h	a	g	a	g	f	e
Baß.	a	e	f	c	a	e	f	c	a	e	f	c

Der Bequemlichkelt wegen wird nur die höchste Note allezeit durch Striche über selbige angezeiget.

3. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 5. No. 1. und 2. Das Subject ist im Basse. Die Verdoppelung geschicht mit der Octave. In engen Harmonien können die drey höhern Oberstimmen auf folgende Art fortgehen:

	c	h	d	c	h	a	} Die beyden oberſten Stimmen kommen in dem Einklang zuſammen, zur Vermeidung des gis — f.
	g	g	a	a	gis	a	
	e	d	f	e	e	c	
Baß.	c	g	d	a	e	f	

Oder:

	e	d	f	e	e	c		g	g	a	a	gis	a
	c	h	d	c	h	a	oder	e	d	f	e	e	c
	g	g	a	a	gis	a		c	h	d	c	h	a
Baß.	c	g	d	a	e	f		c	g	d	a	e	f

Zur Vermeidung des gis — f wird die Terz *a* verdoppelt.

4. Exempel.

Tab. VII. Fig. 6. No. 1. und 2. Bey der lezten Nummer entsteht die vierte Stimme aus der wechſelweiſen Verdoppelung der Terz und Octave. In engen Harmonien ſtehen die drey obern Stimmen folgendermaſſen zu Papier:

	c	d	h	c		e	f	d	e		a	a	g	g
	a	a	g	g	oder	c	d	h	c	oder	e	f	d	e
	e	f	d	e		a	a	g	g		c	d	h	c
Baß.	a	d	g	c	Baß	a	d	g	c	Baß	a	d	g	c

5. Exempel.

Worinnen annoch harmoniſche Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 7. Die beyden Baßnoten e — f die bey Fig. 5. am meiſten zu bemerken waren, kommen hier umgekehrt zum Vorſchein, nemlich f — e. Nach dem der Geſang in der Oberſtimme dazu verſchieden ſeyn kann, nachdem können die Mittelſtimmen auch auf verſchiedne Art dazu geſetzet werden, wie man bey No. 1. 2. und 3. findet. Zur Vermeidung falſcher Progreſſen, iſt auf der Baßnote f beſtändig die Terz verdoppelt worden.

6. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge vorkommen.

Tab. VII. Fig. 8. Wir supponirenallhier sowohl die höchste als **tieffste oder Baßstimme** als gegeben, und daß dazu die Mittelstimmen gesetzet werden sollen. Die Schwürigkeit besteht darinnen, wie gegen f — e solche am besten gesetzet werden. Dieses geschicht allhier nun auf zweyerley Art, als bey No. 1. wo zur Baßnote *a* die Quinte ausgelassen, und zu f die Terz a verdoppelt wird. Bey No. 2. wo zur vorlezten Baßnote f die Quinte wegbleibt, und an deren Statt die Terz doppelt gesetzet wird, findet sich, ein bey diesen Fortschreitungen, unvermeidliches etwas grosses Vacuum, zwischen dem Diskant und Alte, auf der lezten Baßnote, in den Tönen.

	$\overline{h}$	} verdoppelte Quinten zu merken.
	h	}
	gis	
Baß	e	

7. Exempel.

Worinnen annoch harmonische Dreyklänge allein vorkommen.

Tab. VII. Fig. 9. Der Diskant enthält allhier das Subject in dem Anfange eines bekannten Chorals. Auf die bey No. 1. am Schlusse zwischen dem Diskant und dem Tenor vorkommende **verdeckte Quinte** in den Tönen

	$\overline{h}$	$\overline{g}$		h	(a)	g
	g	e	nemlich	d		c
	d	c				
Baß.	G	c				

brauchet man so wenig Acht zu haben, als auf diejenigen, die sich zwischen den beyden ersten Accorden,

	g	a		g	a
	d	fis	oder zwischen dem fünften	e	fis
	h	d	und sechsten	h	d
Baß.	g	d	Baß.	e	d

ereignen. Fürs erste muß ein Choralsänger, nach heutiger guter Singart, keine Noten durchziehen, sondern nur singen, was zu Papiere steht. Fürs andre kann ohne verdeckte Octaven und Quinten kein einziger vierstimmiger Satz schlechterdings, an allen Orten in gleichem bequemen Gesange fortgeführet werden, und erlaubet man solche an einem Orte, so muß man solche auch an einem andern Orte erlauben, zumahl in Mittelstimmen, oder in einer Mittel- und äussern Stimme. Wer das Gegentheil behaupten will, dem erbietet man sich, Aufgaben zur Auflösung vorzulegen; und bestätigen die Exempel aller grossen Meister nicht übrigens, was hier gesagt wird? Unter Octaven und verdeckten Octaven, so wie unter Quinten und verdeckten Quinten, und annoch unter den verschiedenen Arten und Gattungen verdeckter Octaven und Quinten ist übrigens annoch ein Unterscheid zu machen. Man findet die Lehre von den Octaven und Quinten in dem I. Theile dieses Handbuchs zur Gnüge erklärt.

Wem die besagte verdeckte Quinte am Schlusse indessen anstößig ist, der muß entweder wie bey No. 2. oder 3. verfahren, und dadurch der Gefahr zuvorkommen.

8. Exempel.

Worinnen harmonische Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VII. Fig. 9. No. 4. Das Subject ist im Diskant aus dem Anfang eines bekannten Liedes. Die erste und lezte Note enthalten nur Dreyklänge; die übrigen lauter Sextenaccorde, worinnen bald der Baß durch die Octave, bald die Sexte, bald die Terz verdoppelt wird. Man hat dieses in allen ähnlichen Fällen zu beobachten, um nicht, nach der gemeinen Regel des Generalbasses, zur abwechselnden Verdoppelung der Octave und Sex-

te allein seine Zuflucht zu nehmen, als womit man in verschiedenen Umständen sehr schlecht fortkommen würde.

9. Exempel.

Worinnen harmonische Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VII. Fig. 10. Wir supponiren den Baß und die Oberstimme als gegeben, und zwar daß zur vorlezten Baßnote f, ein Sextenaccord gemacht werden soll. Die Kunst besteht also allhier darinnen, die Intervalle der beyden letzten Accorde dergestalt zu stellen, daß keine fehlerhafte Quintenfolge, nemlich { a h / d e, entstehen möge; it. daß das f—gis wiederum verhütet werde. Dieses kann nun auf fünferley Art nach folgender Vorstellung geschehen.

No. 1 Der Alt untersteigt den Tenor, und geht von d ins gis herunter, währender Zeit der Tenor die Fortschreitung a — e macht, und über den Alt wegsteigt.

No. 2. Die auf der Note d im Einklange zusammende Alt- und Tenorstimmen gehen, die erste in die Terz h, die andere in die falsche Quinte gis herunter.

No. 3. 4. 5. sind leichte zu verstehen.

Die Art bey No. 3. ist unstreitig die beste unter allen,

1) Weil auf der Schlußnote e die Stimmen besser vertheilt sind, als bey No. 2. 4. und 5.

2) Weil keine Uebersteigung dabey Platz findet, wie bey No. 1.

10. Exempel.

Worinnen Dreyklänge und Sextenaccorde vorkommen.

Tab. VII. Fig. 11. Man hat dieses Exempel oben dreystimmig gesehen, in dem Abschnitte vom dreystimmigen Satze.

11. Exem-

11. Exempel.

Worinnen consonirende und dissonirende Sätze vorkommen.

Tab. VIII. Fig. 1. Das Subject ist allhier auf funfzehnerley Art mit verschiedenen Bässen und Harmonien, ausgearbeitet.

No. 1. Enthält Sextquinten- und Nonenaccorde, die alle regelmäßig präparirt und aufgelöset werden. Das Subject ist allhier in der zwoten Stimme von oben nach unten enthalten.

No. 2. Wie vorher, ausser daß mit dem Nonenaccord der Anfang gemacht wird. Das Subject ist in der Oberstimme, wie überall in der Folge.

No 3. Abwechselnde Sextquintenaccorde und harmonische Dreyklänge.

No. 4. Wie vorher, ausgenommen daß die Stimmen anders vertheilet werden.

No. 5. wie No. 2. ausser daß die Harmonien allhier weiter auseinander gesetzet sind.

No. 6. Abwechselnde Septimen und Sexten.

No. 7. Wie vorher, ausser daß die Mittelstimmen anders gestellet sind. Da der Tenor beym Schlusse über den Alt wegsteiget, so ist solches durch einen Querstrich angezeiget worden.

No. 8. In dem vorlezten Tacte fehlet zu der Baßnote d die Terz f, indem die Quinte, der Folge wegen, verdoppelt wird, nemlich

c		c
a	anstatt	a
a		f
d		d

No. 9. Hiebey ist nichts besonders, ausser der Auflösung der None e in die falsche Quinte d, und die Auflösung der Undecime oder Quarte in die verminderte Septime zu merken.

No. 10. Die chromatischen Sätze sind in Obacht zu nehmen.

No. 11. Hier kommt in den Tönen es—d / a—g eine Quintenfolge vor, die nur in Mittelstimmen, wie allhier, und auch

zur

zur Noth zwischen einer Mittel- und äussersten Stimme, niemahls aber zwischen den beyden äussersten Stimmen erlaubt ist.

No. 12. Der chromatisch absteigende Baß mit den dazu gehörigen Harmonien ist zu merken.

No. 13 und 14. ist leicht zu verstehen.

N. 15. Der chromatisch aufsteigende Baß ist zu merken.

12. Exempel.
Worinnen der Alt figurirt ist.

Tab. VIII. Fig. 2.

13. Exempel.
Worinnen der Tenor figurirt ist.

Tab. VIII. Fig. 3.

14. Exempel.
Worinnen der Tenor und Baß figuriren.

Tab. VIII. Fig. 4.

15. Exempel.
Worinnen alle Stimmen abwechselnd figuriren.

Tab. VIII. Fig. 5. Der zweyte Tact der andern Clausel, worinnen auf der Cadenznote a die Terz cis verdoppelt ist, kann auch vermittelst der Uebersteigung der beyden Mittelstimmen, so wie bey Fig. 6. gesetzet werden, da alsdenn die Baßnote a durch den Einklang verdoppelt wird. Der Tenor gehet allhier h cis. d. a, und der Alt e. a h. cis.

Anmerkung.

Um sich über einem Choral in dem vierstimmigen Satze auf allerhand Art zu üben, verfahre man folgendergestalt.

1) Man gebe selbigen dem Diskant, und componire ihn

α) im gleichen consonirenden Contrapunct.

β) im gleichen consonirenden und dissoniren Contrapunct.

γ) im bunten Contrapunct mit durchgehenden und Wechselnoten, welche entweder in einer der drey tiefern Stim-

men allein, als nemlich entweder im Alt, Tenor oder Baß, oder wechselsweise zwischen den vier Stimmen Platz haben können, etwann so wie bey Fig. 5. Tab. VIII. in dem lezten Fall.

2) Man gebe selbigen dem Alt, } und verfahre wie vorher
3) dem Tenor, und endlich } beym Diskant.
4) dem Baß, }

Die besten Muster in dieser Schreibart, die man vor Augen zu nehmen hat, sind die hieher gehörigen Ausarbeitungen des seel. Hrn. Capellmeisters Bach.

Zehnter Abschnitt.

Von dem fünfstimmigen Satze.

§. 1.

Die Regeln desselben sind,

1) daß die Stimmen nicht leichtlich über eine Decime Septime auseinander gehen sollen.

2) daß die Cadenzen, besonders am Ende, mit allen Consonanzen gesetzet werden sollen.

§. 2.

Wenn unterdessen mit diesem Satze gewisse Freiheiten angehen: so wollen wir solche allhier erklären, nicht zwar als ob solche alle ohne Unterscheid, und sonder weitere Umstände, in einer fünfstimmigen Composition Platz finden, sondern weil wir solche gerne an einem Orte zusammen lehren wollen. Diese Freiheiten sind:

Erste Freiheit.

1) Daß man hin und wieder, wo es die Noth erfordert, und keine andere bequeme Fortschreitung sonst möglich ist, zwo Octaven oder Quinten in der Gegenbewegung hintereinander brauchen kann. In dem fünf- und sechsstimmigen Satze ist man dieser Nothwendigkeit zwar eben noch nicht unterworfen. In dem siebenstimmigen aber fänget sie an, sich sehr zu äussern. Unterdessen

dessen kann man allezeit, in was für einem vielstimmigen Satze es sey, wenn man ein reines Gewissen behalten will, dieser Nothwendigkeit aus dem Wege gehen. Man braucht nemlich die Folge der Harmonien nur dergestalt einzurichten, daß

α) von dem vorhergehenden Accorde allezeit einige Noten zu dem folgenden liegen bleiben.

β) Daß man nicht auf jedem neuen Tacttheile den Accord verändert, sondern selbigen, wenigstens zwo Tacttheile, liegen lässet.

In Ansehung der im vielstimmigen Satze in der Gegenbewegung erlaubten Octaven und Quinten ist zu merken:

α) Daß die **Octaven** nur am Ende eines Stücks, damit in der Final-Triade nicht die Quinte oder Terz mehr als billig verdoppelt werde, statt finden. Wir werden weiter unten davon ein Exempel sehen.

β) Daß aber die **Quinten** von dieser Art sowohl in der Mitte als am Ende erlaubt werden.

γ) Daß die Quinten und Octaven nur in den Mittelstimmen, oder zwischen einer äussersten und mittelsten, gebraucht werden können.

Die Ursache, warum dergleichen Octaven und Quintenfolgen in der Gegenbewegung in einem vielstimmigen Satze geduldet werden, ist: weil der Platz der beyden Quinten überall bedeckt ist. Wenn es also in einem dreystimmigen Satze ein Fehler wäre, folgenden Gang zu machen:

$\bar{g}$ $\bar{d}$ Die Stimmen steigen
$\bar{e}$ h herunter
c g der Baß steigt herauf.

So ist solches hingegen kein Fehler bey Fig. 1. Tab. IX. wo sich zwischen dem Basse und dem dritten Diskant gleich zum Anfange in einem neunstimmigen Satze die Quinte $\left\{\begin{matrix}\bar{g} & \bar{d}\\ c & g\end{matrix}\right.$, in der Gegenbewegung findet, weil so wohl die erste Quinte $\frac{\bar{g}}{c}$, durch die verschiedenen Ver-

doppelungen des g und c, als auch die andere, durch die Verdoppelung des d und g, genugsam gedeckt ist.

Zwote Freiheit. 2) Verdeckte Octaven und Quinten kommen in dem vielstimmigen Satze gar nicht in Betracht. Doch muß man die beyden äussersten Stimmen so viel rein als nur immer möglich ist, halten.

Dritte Freiheit. 3) Der Sprung einer Terz, Quarte, Quinte oder Sexte, verhütet in dem vielstimmigen Satze den Fehler der Quinten und Octaven, z. E.

c — a | h oder c — e | d
f | e c | d

Doch müssen die äussersten Stimmen damit verschonet bleiben.

Vierte Freiheit. 4) Zwo grosse Terzen, oder zwo kleine Sexten können hintereinangesetzet werden.

Fünfte Freiheit. 5) Eine Mittelstimmme kann von einer, zwo oder mehrern tiefern Mittelstimmen überstiegen, oder von einer, zwo oder mehrern höhern Mittelstimmen unterstiegen werden. Wäre die Uebersteigung oder Untersteigung nicht erlaubt, so würde ein grösserer Raum, als zwo oder drey Octaven zu einem vielstimmigen Satze erfordert. Da würde es aber sowohl unten als oben an Sängern fehlen, und wäre es möglich dergleichen zu haben, was würde da zwischen den kreissenden Oberstimmen und den unverständlichen Unterstimmen für eine Proportion seyn? Alle Composition nemlich, sie sey so vielstimmig als sie wolle, und wäre sie hundertstimmig, muß in dem Umfange von drey Octaven, als G — $\overline{\overline{g}}$, aufs höchste viertehalb Octave, als D — $\overline{\overline{a}}$ enthalten seyn. Ohne diese Ueber- oder Untersteigung also würde es einer Stimme an Platz fehlen, sich auszudehnen, und man würde nicht Fortschreitungen genung zu den Mittelstimmen haben. Annoch wird durch selbige manche ungeschickte Verdoppelung verhütet; anderer Vortheile zu geschweigen, die sich einem jeden während der Uebung unter der Feder entdecken werden. Aus allem diesen aber folget nicht, daß man ohne Noth eine Stimme über eine andere weggehen lassen muß. Das würde ein Fehler seyn.

§. 3

§. 3.

Ehe wir Exempel vom fünfstimmigen Satze geben, bemerke man noch überhaupt vom vielstimmigen Satze:

α) Daß, je mehr die Anzahl der Stimmen zunimmt, mit desto langsamern und ernsthaftern Figuren man componiren muß.

β) Daß da nicht alle Folgen von Harmonien ohne Unterscheid zur vielstimmigen Composition geschickt sind, man solche wohl auslesen, und die consonirenden den dissonirenden allenfalls vorziehen muß.

1. Exempel.

Tab. IX. Fig. 4. Die Ober und Baßstimme sind gegeben. Wie in den dazu gesetzten drey Mittelstimmen die Intervalle der Dreyklänge verdoppelt worden, bedarf keiner Erklärung.

2. Exempel.

Tab. IX. Fig. 5. Eben der Baß und die Harmonie wie zuvor. Der erste Diskant aber hat einen andern Gesang, dem zu Folge die Mittelstimmen eine andere Stellung erhalten, als vorhin.

3. 4. 5. 6. 7. 8. Exempel.

Tab. IX. Fig. 6. 7. 8. 9. 10. 11. In allen diesen Exempeln herrschet durchgehends einerley Harmonie und Baß. Wenn die Mittelstimmen bald in dieser, bald in jener Stellung erscheinen: so geschicht solches theils, weil die Oberstimme nicht allenthalben einerley Gesang hat, theils um die Möglichkeit von mehr als einer Art von Mittelstimme bey ebenderselben Ober- und Baßstimme, zu zeigen.

9. Exempel.

Tab. X. Fig. 5. Sind wiederum consonirende Sätze, die aber über eine andere Grundfortschreitung, als die bey Fig. 4. und 6. Tab. IX. erbauet sind.

10. Exempel.

Tab. X. Fig. 6. Ist eine Verlängerung der vorigen Harmonie durch einen Septimen- und Sextensatz. Die Verwechselung der Alt-

und Tenorstimme am Ende, da diese leztere über die erstere wegsteigt, ist zu bemerken.

11. Exempel.

Tab. X. Fig. 7. Wie die in einem vierstimmigen Satze allhier vorkommenden steigenden Sextengänge, am bequemsten fünfstimmig gesetzet werden können, siehet man bey Fig. 8. Es sind noch verschiedene andere Arten möglich, die Mittelstimmen zu setzen, wie ein jeder zu seiner Uebung damit die Probe machen kann. Es gehöret aber die gegenwärtige Art, worinnen der Alt über die zwote Diskantstimme wegsteiget, unter diejenigen, die sich am besten ausnehmen, und dabey den fliessendesten Gesang haben.

12. Exempel.

Tab. X. Fig. 9. Sind fallende Sextensätze, die man bey Fig. 10. fünfstimmig findet.

13. Exempel.

Tab. XI. Fig. 1. Der hier vorkommende Nonensatz hat weiter nichts als die Terz und Quinte zur Begleitung. Wer eine härtere Wirkung verlangt, kann annoch die Septime hinzuthun, wie bey Fig. 4.

14. Exempel.

Tab. XI. Fig. 2. Wer sich ein Gewissen machen wollte, die im ersten und zweyten Tacte zwischen den beyden höchsten Stimmen vorhandne grosse Terzen, h cis und cis dis, nach einander zu setzen, der
g a a h
würde keinen so vollen Concent, und dabey weniger fliessende Mittelstimmen zu wegebringen. Es kömmt auf die Probe an.

15. Exempel.

Tab. XI Fig. 3. Das hauptsächlichste, was man in Ansehung der Verdoppelung zu bemerken hat, ist die **Verdoppelung der falschen Quinte** in dem verminderten Septimenaccorde über dis. Sollte dieses Exempel sechsstimmig gemachet werden, so müßte die Terz fis aus dem verminderten Septimenaccorde duplirt, und von diesem fis

entweder eine Quarte hinauf, oder eine Quinte herunter, nemlich ins h gesprungen werden.

16. Exempel.

Tab. XI. Fig. 5. Ist aus dem vorhergehenden Exempel mit einiger Veränderung in der Harmonie und Melodie formirt.

Anmerkung.

Das auf der Tab. XI. Fig. 6. befindliche vierstimmige Exempel ist in der Lehre vom vierstimmigen Satze vergessen worden. Es enthält selbiges einen bekannten Choral auf Orgelart gesetzt. Die wechselweise Bewegung der Stimmen ist in Betracht zu nehmen, und kann man sich nach Anleitung desselben in andern Chorälen üben.

Eilfter Abschnitt.

Vom sechsstimmigen Satze.

§. 1.

Der Umfang des sechsstimmigen Satzes ist eine Decime None, das ist drittehalb Octave, und dieser Umfang muß nicht ohne Ursach überschritten werden. In Ansehung der Freiheiten lese man die Lehre davon in dem vorhergehenden Abschnitte vom fünfstimmigen Satze.

§. 2.

1. 2 und 3. Exempel.

Tab. XII. Fig. 6. 7. 8. Man hat diese Exempel in den vorhergehenden Abschnitten vier- und fünfstimmig gesehen.

4. Exempel.

Tab. XI. Fig. 9. Die Dissonanzen müssen erwogen werden. Man kann versuchen, mit Beybehaltung der beyden äussersten Stimmen und ihrer Harmonie, die Mittelstimmen anders zu stellen.

5. Ex.

5. Exempel.

Tab. XII. Fig. 10. Ist ein galantes Exempel aus einem mit Ruhm bekannten Auctore aus dem vorigen Jahrhundert.

Zwölfter Abschnitt.

Von dem siebenstimmigen Satze.

§. 1.

Der Umfang des siebenstimmigen Satzes ist drittehalb Octave, so wie bey dem vorhergehenden sechsstimmigen Satze. Wegen der Freiheiten darinnen, lese man den Abschnitt vom fünfstimmigen Satze zurücke.

1. Exempel.

Tab. IX. Fig. 2. Die verschiednen Fortschreitungen, die man gebraucht, machen die Verwechselungen der Mittelstimmen nöthig.

2. Exempel.

Tab. IX. Fig. 3. Wir bemerken hier weiter nichts, als die **Verdoppelung der Quarte c in dem Sextquartenaccorde am Ende**, allwo die eine unter, und die andere über sich geht. Da eine solche Verdoppelung in dem Mißbrauchsweise sogenannten Quintquartenaccord nicht Statt findet: so wird man dadurch den Unterscheid der Quarte und Undecime einigermassen einsehen lernen. Uebrigens muß die ordentliche Quarte in dem Sextquartenaccorde, wenn solche doppelt gesetzet werden soll, so wohl in der einen als der andern Stimme, so wie in diesem Exempel, ordentlich in der ernsthaften Schreibart vorherliegen.

Drey-

Dreyzehnter Abschnitt.

Von dem achtstimmigen Satze.

Der Umfang des achtstimmigen Satzes kann sich bis an die drey Octaven, aber nicht leichte drüber, erstrecken. Hier finden nunmehro alle Freiheiten Statt. Man findet solche in dem Abschnitte von dem fünfstimmigen Satze nach der Reihe erkläret.

1. Exempel.

Tab. XII. Fig. 1. Da nicht genungsame gute Progreßionen zum gleichen Contrapuncte vorhanden waren: so hat man dieserwegen hin und wieder den ungleichen Contrapunct mit zweyen Viertheilen gegen eine Weisse, zu Hülfe genommen, so wie solches schon vorhero in einigen wenigstimmigern Exempeln geschehen ist. Diese allhier befindliche Folge von Harmonien gehöret unter die schweren für die vielstimmige Composition.

2 und 3. Exempel.

Tab. XII. Fig. 2. 3. Diese beyden Exempel enthalten leichtere Harmonien zur Ausfüllung der Mittelstimmen.

Vierzehnter Abschnitt.

Von dem neunstimmigen Satze.

Es ist mit dem neunstimmigen Satze nicht anders als mit dem achtstimmigen in Ansehung des Umfanges und der Freiheiten bewandt. Zur Noth kann man denselben bis viertehalb Octaven ausdehnen. Uebrigens mag man nun mit zehn, eilf, zwölf und mehrern Realstimmen setzen wollen: so findet sich in Ansehung des Umfangs, der Regeln und Freyheiten nichts mehr zu beobachten, als was von dem acht- und neunstimmigen gilt.

1. Exempel.

Tab. XII. Fig. 4. Das allhier befindliche Exempel findet man bey Fig. 5. für zwey Chöre vertheilet.

2. Exempel.

Tab. X. Fig. 1. Dieses Exempel findet man bey Fig. 2. für zwey Chöre ausgesetzt.

3. Exempel.

Tab. X. Fig. 3. Zwischen dem vierten Diskant und dem Basse findet man am Ende eine Octave in der Gegenbewegung, um dadurch eine vierte Verdoppelung der Finalnote c zu erhalten. Auf diese Art sind die Intervalle des Dreyklanges c in der rechten Proportion verdoppelt, da das c viermahl, die Quinte g dreymahl und die Terz e zweymahl gesetzet sind.

4. Exempel.

Tab. X. Fig. 4. Es findet sich hier wieder eine Octave in der der Gegenbewegung zwischen dem zweyten Alt und dem Basse am Ende.

5. Exempel.

Tab. IX. Fig. 1. Ohne die vorkommende Quinten in der Gegenbewegung wäre es unmöglich gewesen, den Stimmen eine verschiedne bequeme Fortschreitung zu geben.

General-Register über alle drey Theile.

A.

Accord, was er ist 22.
Accorde, ihre Bezieferung im Generalbasse 190. sqq. S. Bezieferung.
— — Die Lehre von den consonirenden 27.
— — die Lehre von den dissonirenden 30.
— — Sextenaccorde 28. 29.
— — Sextquarten = = 28. 29.
— — harmonische Dreyklänge. 27.28.
— — Septimenaccorde 30.
— — Sextquinten- oder Quintsexten-accord 30.
— — Terzquarten- oder Quartterzen-accord. 31.
— — Secundenaccord 31.
— — der falschen Quinte 31.
— — der übermäßigen Quarte. 31.
— — Tritonsaccord 31.
— — der übermäßigen Sexte 31
— — der verminderten Quarte 28.
— — der verminderten Terz 32. 127.
— — der verminderten Septime 32.
— — Nonenaccord, mit seinen Verkehrungen. 34. sqq.
— — übermäßiger Quintenaccord 35.
— — voller, und verkürzter Nonenaccord 34. 35.
Accorde, Undecimenaccord mit seinen Verkehrungen. 37.
— — der übermäßigen Quinte mit der Quarte 37.
— — verkürzter Undecimenaccord 38.
— — Quintquartenaccord 40.
— — Terzdecimenaccord mit seinen Verkehrungen 40. sqq.
— — Tabelle der musikalischen Accorde 46.
Auflösung.
— — des Sextquintenaccords 94
— — — Terzquartenaccords 94
— — — Secundenaccords 94
— — — Nonenaccords 94
— — — Undecimenaccords 94
— — des Sextquintenaccords 94
— — des Quartterzenaccords 95.
— — des Secundenaccords 95.
— — des verminderten Septimenaccords 108. sqq.
— — der Secunde 114. sqq.
— — der übermäßigen Secunde 117.
— — der falschen Quinte und übermäßigen Quarte 118.
— — der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte 122.
— — wie eine Dissonanz in eine Wechselnote sich auflösen könne 85.

Auflösung, warum eine Dissonanz aufgelöset werden muß 87.
— — geschicht ordentlicherweise in consonirende Intervalle. 88.
— — geschicht ausserordentlicher Weise in andere Dissonanzen 88.
— — kann aufgehalten werden 89.
— — der Septime 89. sqq. 97. 100. 101. 102. 103. 104.
— — der Nebendissonanzen 91. 93.
— — der übermäßigen Sexte und verminderten Terz 125.
— — der verminderten Sexte und übermäßigen Terz 127.
— — der verminderten und übermässigen Octave 128.
— — des verminderten und übermäßigen Einklangs 128.
— — der None 129. 132. 133. 134. 136.
— — der Undecime 139. 142. 143. 144.
— — wird aufgehalten 145. sqq.
— — wird verstecket 149.
— — des Terzdecimenaccords 186.
Anticipation 158.
Aufhaltung der Auflösung 145. sq.

B.

Bach (C. P. E.) wird angeführt ~~66.~~ 97.
Benda wird angeführt 226.
Bezieferung der Accorde im Generalbaß 190. sq.
— — der harmonischen Dreyklänge und der davon abstammenden Sätze 196.
— — der Septime und der davon abstammenden Sätze 198.
— — der None, Undecime, und Terzdecime. 201.
Bewegung, gerade, gleiche, ähnliche 50.
Bewegung, ungerade, ungleiche, unähnliche, widrige ꝛc. 50.
— — abgesonderte Bewegung 50.
— — vermischte oder Seitenbewegung. 50.
— — parallel Bewegung 50.
Bindung. 86. was dabey in Obacht zu nehmen 88. §. 8.
Bratsche, ob und wann sie über die zwote Violine wegsteigen darf 217.

C.

Cäsur, was man darunter versteht. 219.
— — ist männlich oder weiblich 219. 220.
Consonanzen, ihre Fortschreitung 50.
— — vier Hauptregeln von ihrer Fortschreitung 50.
Consonanzen, was sie sind 17.
— — unvollkommne Consonanzen 18.
— — vollkommne Consonanzen 17.
— — Anzahl der Consonanzen 21.
Consonirende Sätze. Die Lehre davon 27. seq.

D.

Decima Tertia, von der Sexte unterschieden 16. Siehe Terzdecime.
Dissonanzen, was sie sind 17.
— — große, kleine Dissonanzen 18. 19.
— — verminderte, übermäßige Dissonanzen 18. 19.
— — Anzahl der Dissonanzen 21.
— — die Quelle derselben ist die Septime 24.
Dissonirende Sätze. Die Lehre davon 30.

Dissonirende Sätze, einfache 30. zusammengesetzte 33.
Dissonanzen, ihre Fortschreitung geschicht auf dreyerley Art 81.
— — müssen vorbereitet und aufgelöset werden 87.
Dissonanzen, von dem unvorbereiteten Anschlage derselben in der freyen Schreibart 151.
Dreyklang, harmonischer, ist eine consonirende Grundharmonie 24.
— — woraus derselbe enspringet 24.
— — wird in den eigentlichen, und uneigentlichen unterschieden 27.
— — wird in den großen und kleinen unterschieden 27.
— — dreyerley Gattungen des uneigentlichen Dreyklangs 28.
Duetto, was er ist 223.
Durchgang, was er ist 82. seq.
Durchgehende Noten 82.
Durchgehende resolvirende Dissonanzen 156.
— — unresolvirende — — 156.

E.

Einklang. Man darf nicht ihrer zwey in gerader Bewegung hintereinander setzen. 51. sqq.
— — vertritt die Stelle der Octave. 14. S. Octave.

F.

Falsche Quinte, unvorbereitet. 91.
— — von ihrer Auflösung und Vorbereitung. 118.
— — wird als consonirend ausgeübt. 120.
Fortschreitung, harmonische der Intervalle. 49.
Fortschreitung, der Consonanzen. 50.
— — — — vier Hauptregeln davon. 50.
— — einer vollkommnen Consonanz zu einer andern vollkommnen. 51.
— — einer vollkommnen Consonanz zu einer unvollkommnen. 72.
— — einer unvollkommnen Consonanz zu einer vollkommen. 74.
— — einer unvollkommnen Consonanz zu einer andern unvollkommnen 76.
— — der Dissonanzen auf dreyerley Art. 81.
— — der Dissonanzen vermittelst der Rückung beruht auf drey Stücken. 87.
Fortschreitungen,
wie viel obligate in dem consonirenden gleichen Contrapuncte stecken. 208. (ist zu verstehen, wenn sich die Harmonie auf jedem Tacttheile verändert, und nicht die Parallelbewegung Statt findet.)
Freyheiten harmonische, worinnen solche bestehe. 264. 265. sq.
Fux wird angeführt. 63.

G.

Graun (Capellmeister) wird angeführt. 66.
Grundaccorde, was man so nennet. 24. 25. 26.

H.

Harmonie, was sie ist. 22.
— — ob davon die Melodie entspringet. 23
— — Grund der Harmonie ist allezeit vierstimmig. 23.
— — was eine enge ist. 250.

Harmonie, was eine zerstreute oder weite ist. 250. S. Versetzung.

J.

Intervall, mit wie vielerley Arten derselben man es hauptsächlich in der Musik zu thun hat. 12. 13.
— — was man darunter versteht. 13. 14.
— — die Verkehrung der Intervalle. 14.
— — vollkommnes, volles, natürliches, reines, ordentliches, gemeines Intervall, was man darunter versteht. 17.
— — vermindertes, verkleinertes, mangelhaftes, unvollkommnes, falsches Intervall, was man darunter versteht. 17.
— — vergrössertes, übermäßiges, Intervall, was es ist. 17.
— — grosses, kleines, was es ist. 18.
— — Verbindung der Intervalle geschicht auf zweyerley Art. 22.
— — von der harmonischen Fortschreitung der Intervalle. 49.
Intonationen schwere bleiben in der Vocalmusik aus der Melodie verbannt. 216.
— — welche schwer sind. 216.

K.

Kuhnau, wie er die Unsinnigkeit Sauls ausdrückt. 56.

M.

v. Mattheson. Seine Meinung vom Ursprunge der Melodie und Harmonie. 23.
Melodie, was sie ist. 22.
— — ob sie von der Harmonie entspringet. 23.
Metrum, was es ist. 222.
Mittelstimmen, darinnen ist fast alles erlaubt, ausgenommen Octaven und Quinten in gerader Bewegung. 77.

N.

Nebendissonanz in Septimensätzen. 91.
Nebengrundaccorde, was man darunter versteht. 25.
None, wodurch selbige von der Secunde unterschieden wird. 114.
— — kann unvorbereitet erscheinen, bey liegendem Basse. 138.
— — von der Secunde unterschieden. 16.
Nonenaccord, woraus derselbe entspringet. 25.
— — mit seinen Verkehrungen. 34. sqq.

O.

Obligat.
mit wie vielen obligaten Stimmen man componiren könne. 213. Siehe Satz.
Octave. Man darf nicht ihrer zwo in gerader Bewegung hintereinander setzen. 51. sqq.
— — nachschlagende Octaven. 58.
— — Octaven in Brechungen. 58.
— — durchgehende Octaven. 58.
— — Scheinoctaven. 59.
— — Manierenoctave. 58.
— — welche durch Verwechselung der Stimmen verhütet werden. 60.

Octave.
— — Octaven in widriger Bewegung, wo sie zu dulden. 67. 264.
— — von verschiedner Gattung, die einander folgen können. 70.
— — wird im Septimenaccorde verdoppelt. 91.

P.

Pebusch wird angeführt. 226.
Präparation. Siehe Vorbereitung.
Pseudoconsonanz, was man darunter versteht. 79.
Pseudodissonanz, was man darunter versteht. 78. 127.

Q.

Quanz, wird angeführt 226.
Quarte, übermäßige unvorbereitet 91.
— — die übermäßige wird mit Unrecht groß genennet 95.
— — S. Auflösung und Vorbereitung.
— — wird als consonirend ausgeübt. 121.
— — von der Undecime unterschieden 16. 21.
— — ein schwach consonirendes Intervall 78.
— — wo sie als Con- und wo als Dissonanz gehandhabet werden muß 78.
— — umständliche Lehre von der Quarte 79. seq.
Quarte, wird in Contrapunctischen Sachen der Undecime gleich tractirt 81.
Quinte, Dinten- und Octavenverboth in gerader Bewegung 52. seq.
— — durchgehende Quinten 63.
— — nachschlagende Quinten 63.
— — Manierenquinten 65.
— — Exempel von gewissen erträglichen Quinten, in gerader Bewegung 66.
Quinte, wo sie dissoniret 94.
— — die falsche wird mit Unrecht klein genennet 95.
Quinten in widriger Bewegung, wo sie zu dulden 67. 264.
— — von verschiedner Gattung, welche einander folgen und nicht folgen können 68.

R.

Rameau. Seine Meinung vom Ursprunge der Melodie und Harmonie 23.
— — will nur den Dreyklang und Septimenaccord verkehrt wissen 33.
Reinigkeit des Satzes, wovon dieselbe abhängt 12.
Resolution. Siehe Auflösung.
Rhytmus, was er ist 221.
— — der gerade besser als der ungerade 222.
Riedt, wird angeführt 226.
Riepel, wird angeführt 223.
Rückung, Lehre davon 86. seq.
— — kann auf verschiedene Art geschehen. ibid.

S.

Satz, der neunstimmige Satz, ist der natürlichste 207. seq.
— — vielstimmiger, was man so nennt 207.
— — Lehre vom zweystimmigen Satze 223.
— — — vom dreystimmigen 249.
— — — vom vierstimmigen 254.
— — — vom fünfstimmigen 264.
— — — vom sechsstimmigen 269.
— — — vom siebenstimmigen 270.
— — — vom achtstimmigen 271.
— — — vom neunstimmigen 271.

Satz, reiner Satz, wovon er abhänget 12. S. Accord.
Schacchi (Marco) hat einen Quinten- und Octavenstreit mit Paul Seyferthen 52.
Secunde. S. Vorbereitung und Auflösung.
— — ihr Merkmahl, wodurch sie von der None unterschieden wird. 114.
Semitonium Modi, heißt die tonbezeichnende Sayte 91.
Septime. S. Vorbereitung und Auflösung.
Septime, ist die Quelle aller Dißonanzen 24. 25. 26.
— — durchgehende 36. 39. 45. §. 23.
Septimenaccord, eine vierstimmige dissonirende Grundharmonie. 24.
— — woraus derselbe entspringet. 24.
— — zusammengeschobne Septimenaccorde. 25.
— — Lehre von den Septimenaccorden. 30.
— — mit seinen Verkehrungen. 30.
Sextenaccord. 28. 29.
Sextquartenaccord. 28. 29.
Seyferth (Paul) hat einen Quinten- und Octavenstreit mit dem Marco Scacchi. 52.
Sorge, hat unter den Deutschen zuerst die Abstammung der Accorde gelehrt. 33.
Sprünge werden in der vollstimmigen Composition verboten. 216.
Stammaccord. Siehe Grundaccord.
Syncopation, Lehre davon. 86.

T.

Tabelle, der musikalischen Accorde 46. 47.
Tacterstickung, 222.
Telemann, wird angeführt 64.
Terz, aus der Zusammensetzung der Terzen entsteht alle Harmonie 24.
— — wo solche dißonirt 95.
Terzen, müssen in der Tiefe vermieden werden 218. 166. 167.
Terzdecime, von der Sexte unterschieden 16.
Terzdecimenaccord, woher derselbe entspringt 25.
— — mit seinen Verkehrungen 40.
Tevo, wird angeführt 63.
Ton, ein ganzer, was er ist 14.
— — ein halber 14.
— — ein grosser halber Ton 14.
— — ein kleiner halber Ton 14.

U.

Uebermäßige None, welche mit Unrecht für eine übermäßige Secunde gehalten wird 110.
Ueberschlag in die Octave, vor der Resolution 93.
Uebersteigung der Stimmen, wo sie erlaubt ist 217. §. 7. sqq.
— — — und warum 266.
Umfang der Stimmen, muß beobachtet werden 215.
Undecime, von der Quarte unterschieden 16. 21.
Undecimenaccord, woraus derselbe entspringt 25.
— — mit seinen Verkehrungen 37.
Untersteigung der Stimmen. S. Uebersteigung.

V.

Vacuum, was man so nennet 255.

Verdoppelung der Intervalle. Lehre davon 160. sqq.
— — der Consonanzen überhaupt 161.
— — der eigentlichen harmonischen Dreyklänge 162.
— — der kleinen und grossen Terz, Streit darüber 165.
— — des Sextenaccords 169.
— — des Sextquartenaccords 171.
— — der uneigentlichen Dreyklänge mit den davon abstammenden Sätzen 173.
— — der Intervalle in dissonirenden Sätzen 178.
— — gewisser Dissonanzen 187.
— — der Octave im Septimenaccorde 91.
Verkehrung der Intervalle 14.
— — macht die übermäßigen Intervalle zu verminderten, und umgekehrt; die grossen zu kleinen, und umgekehrt 18.
— — Gedanken über die Verkehrung der zusammengesetzten dissonirenden Sätze 33.
Versetzung, (enge und weite) des Vierklangs 29.
— — — — — des Septimenaccords 33.
Verwechselung der Stimmen bey der Auflösung. Lehre davon 145. sq.
— — — — — bey der Auflösung 92. 96.
Vielstimmige Composition, was man so nennet 207.
Vierklang, (harmonischer) 24. s. Dreyklang.
— — Versetzung der Vierklänge 29.
Violinist, ein lächerlicher, der sich mit dem Violoncello allein, oder der Bratsche, ohne das Clavier accompagniren läßt 226.
Vorausnehmung 158.
Vorbereitung der Dissonanzen 87.
— — geschicht mit consonirenden Intervallen 88.
— — gewisse Dissonanzen können unvorbereitet angeschlagen werden 89.
— — der Septime 89. sqq.
— — gewisser Nebendissonanzen nicht nöthig 91.
— — des Sextquintenaccords 94.
— — des Quartterzenaccords 95.
— — des Secundenaccords 95.
S. Auflösung.

W.

Wechselgang, Lehre davon 83. sqq.
Wechselgänge, resolvirende 156. unresolvirende 158.

Z.

Zergliedern eine Dissonanz vor ihrer Auflösung 145. 147.
Zertheilen eine Dissonanz. S. Zergliedern.

TAB. I.

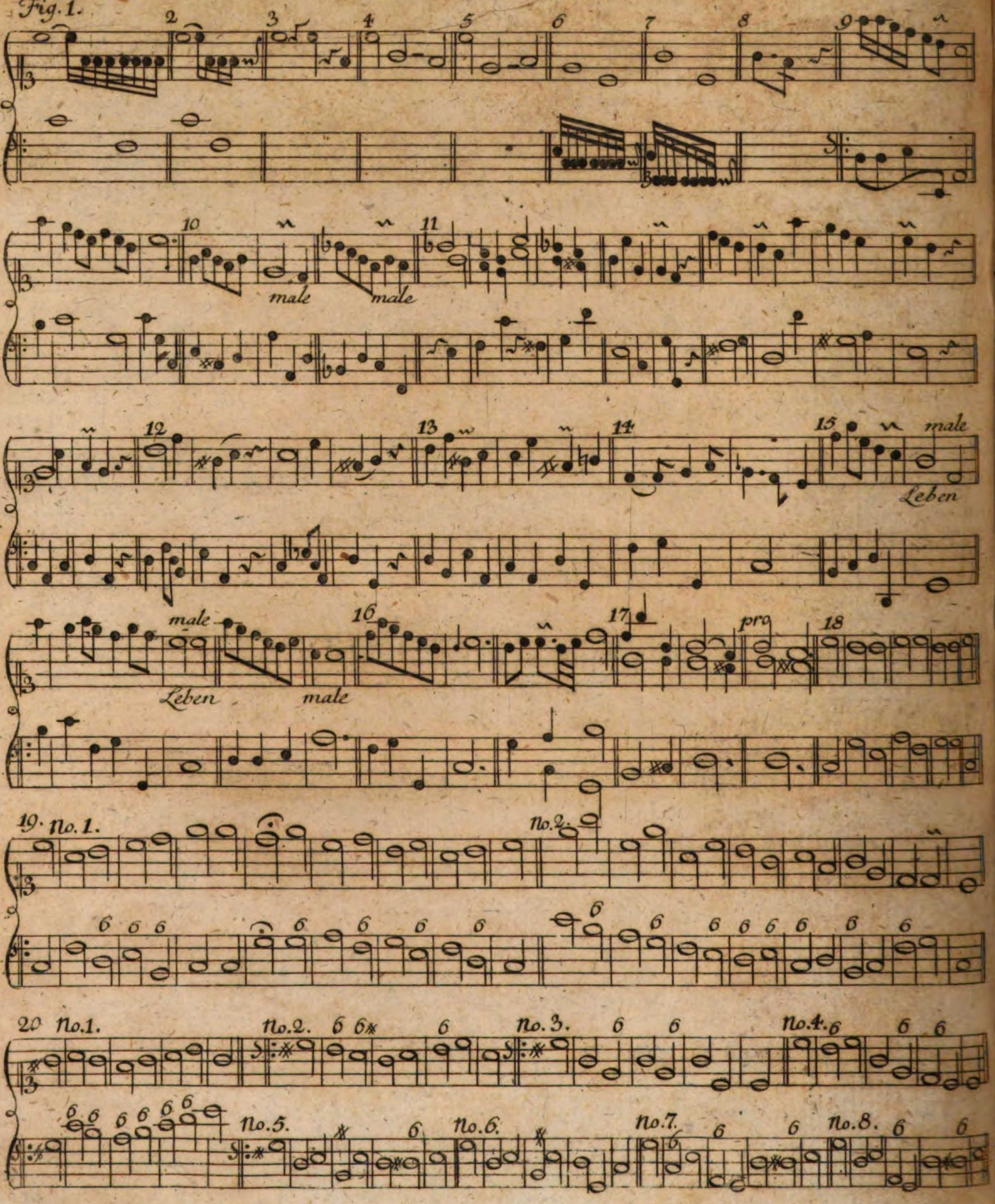
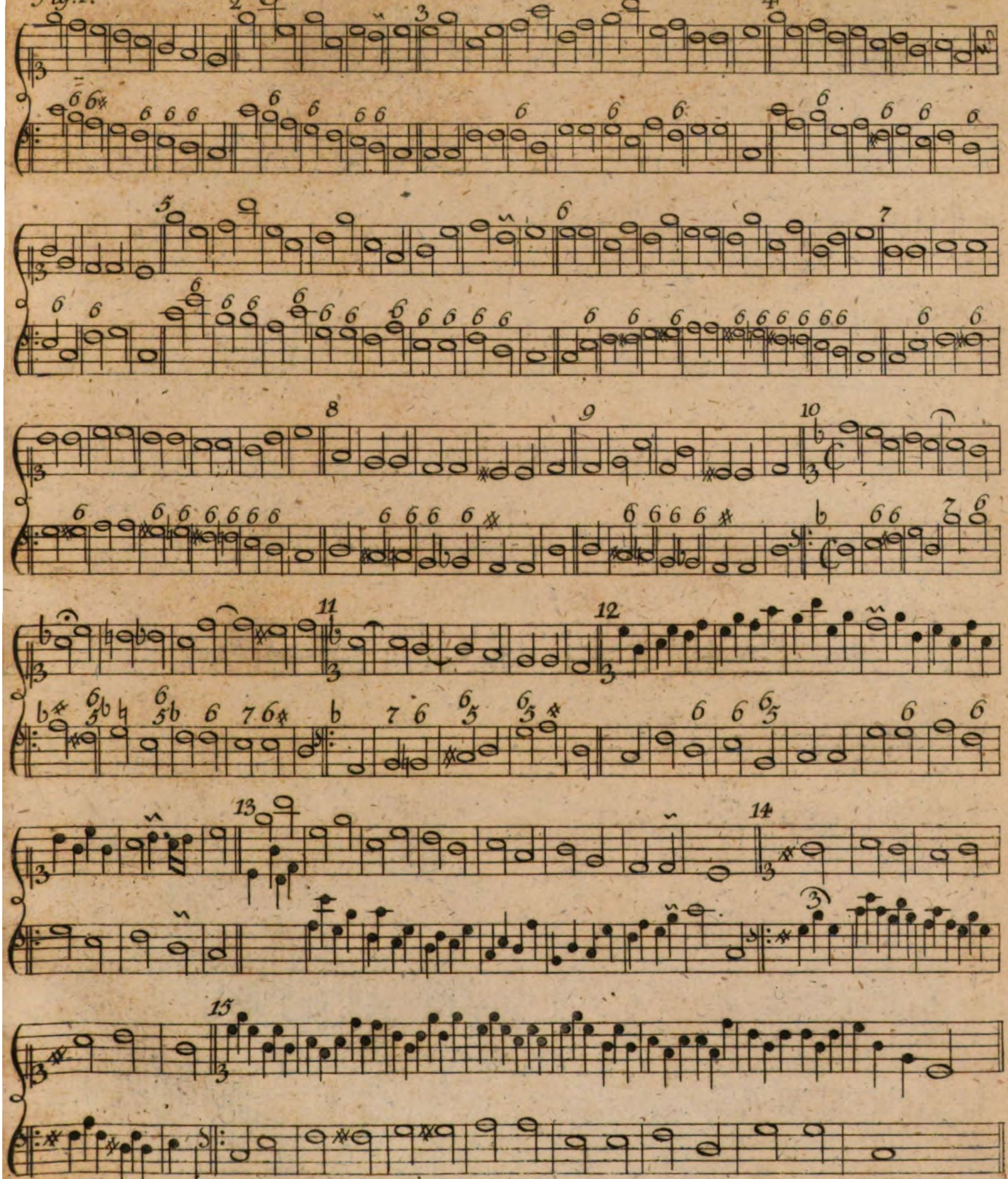


Fig. 1.
male
male
Leben
male
Leben
male
pro
No. 1.
No. 2.
No. 1.
No. 2.
No. 3.
No. 4.
No. 5.
No. 6.
No. 7.
No. 8.

TAB. II.

Fig. 1.



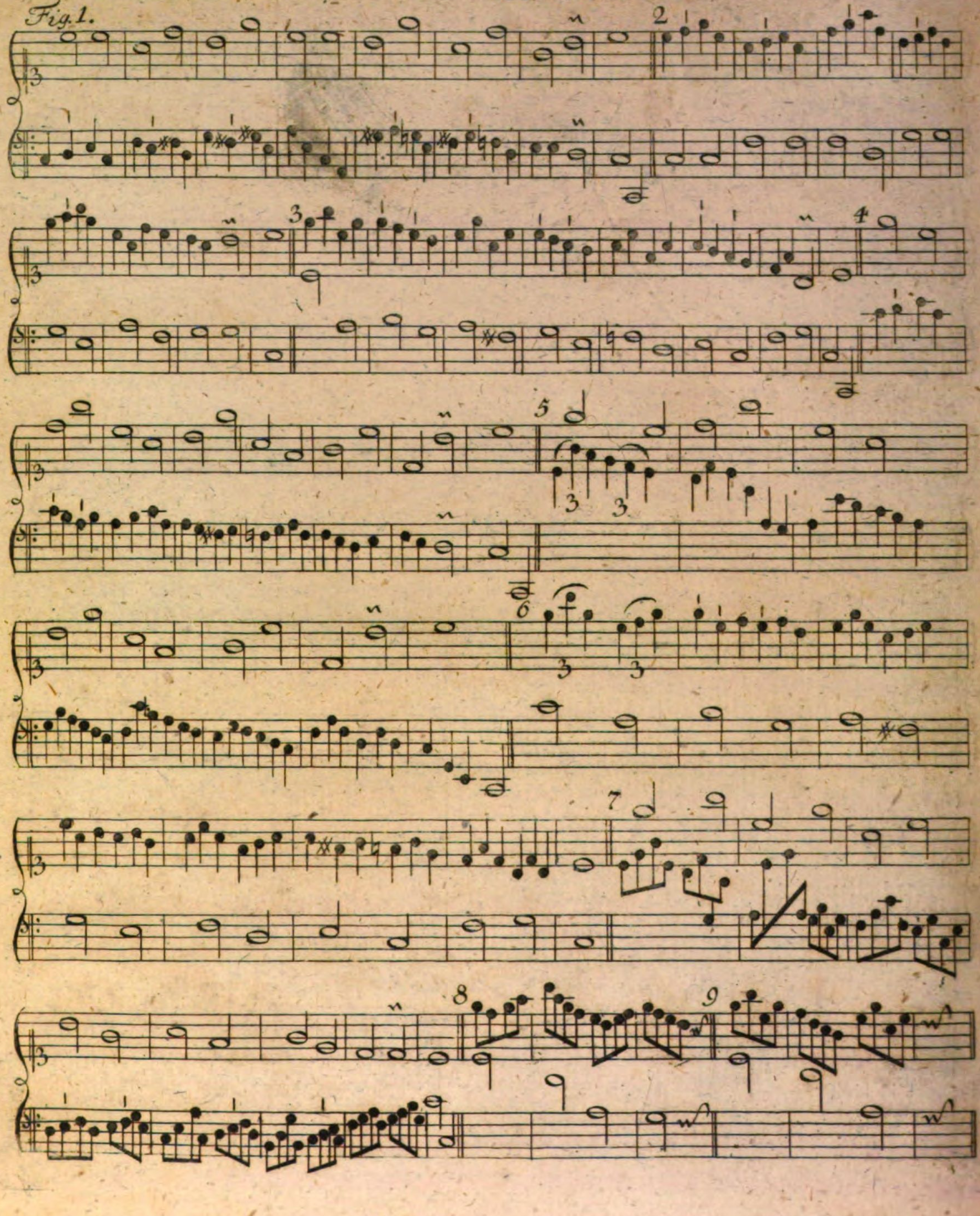
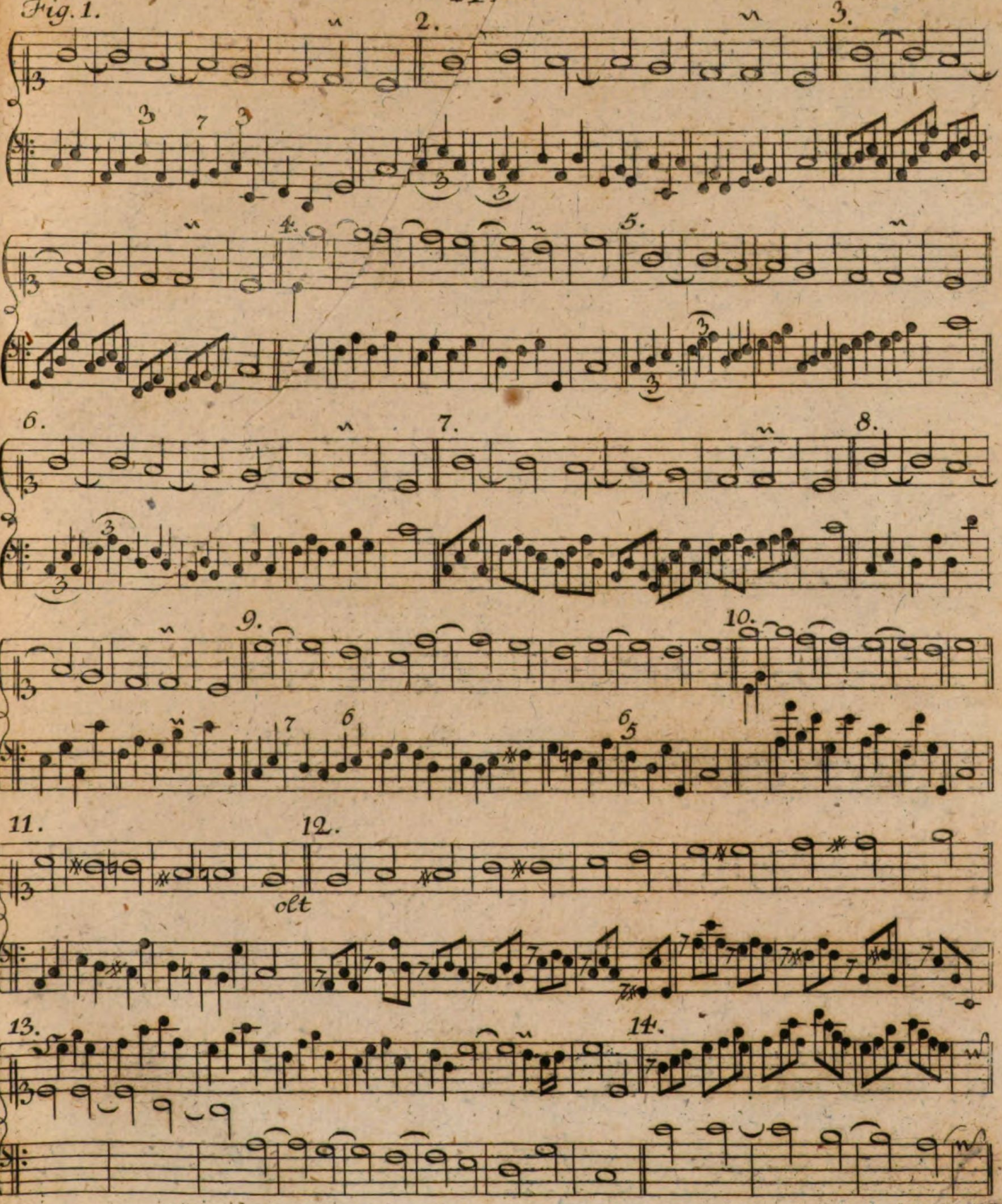


Fig. 1.
2
3
4
5
6
7
8
9

TAB. IV.



TAB. V.

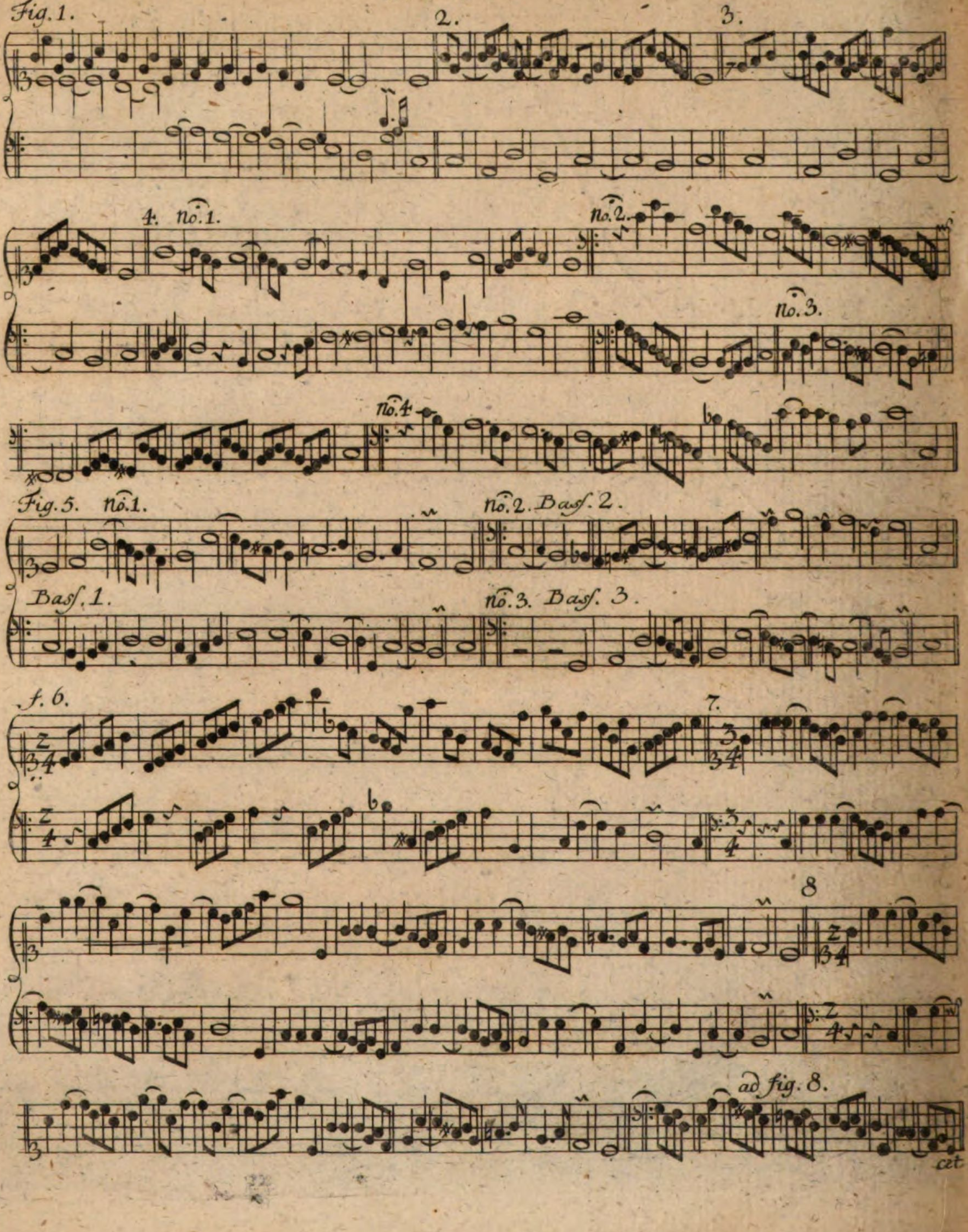


Fig. 1.
2.
3.
4. no. 1.
no. 2.
no. 3.
no. 4.
Fig. 5. no. 1.
no. 2. Bass. 2.
Bass. 1.
no. 3. Bass. 3.
f. 6.
7.
8
ad fig. 8.
cet.

TAB. VI.

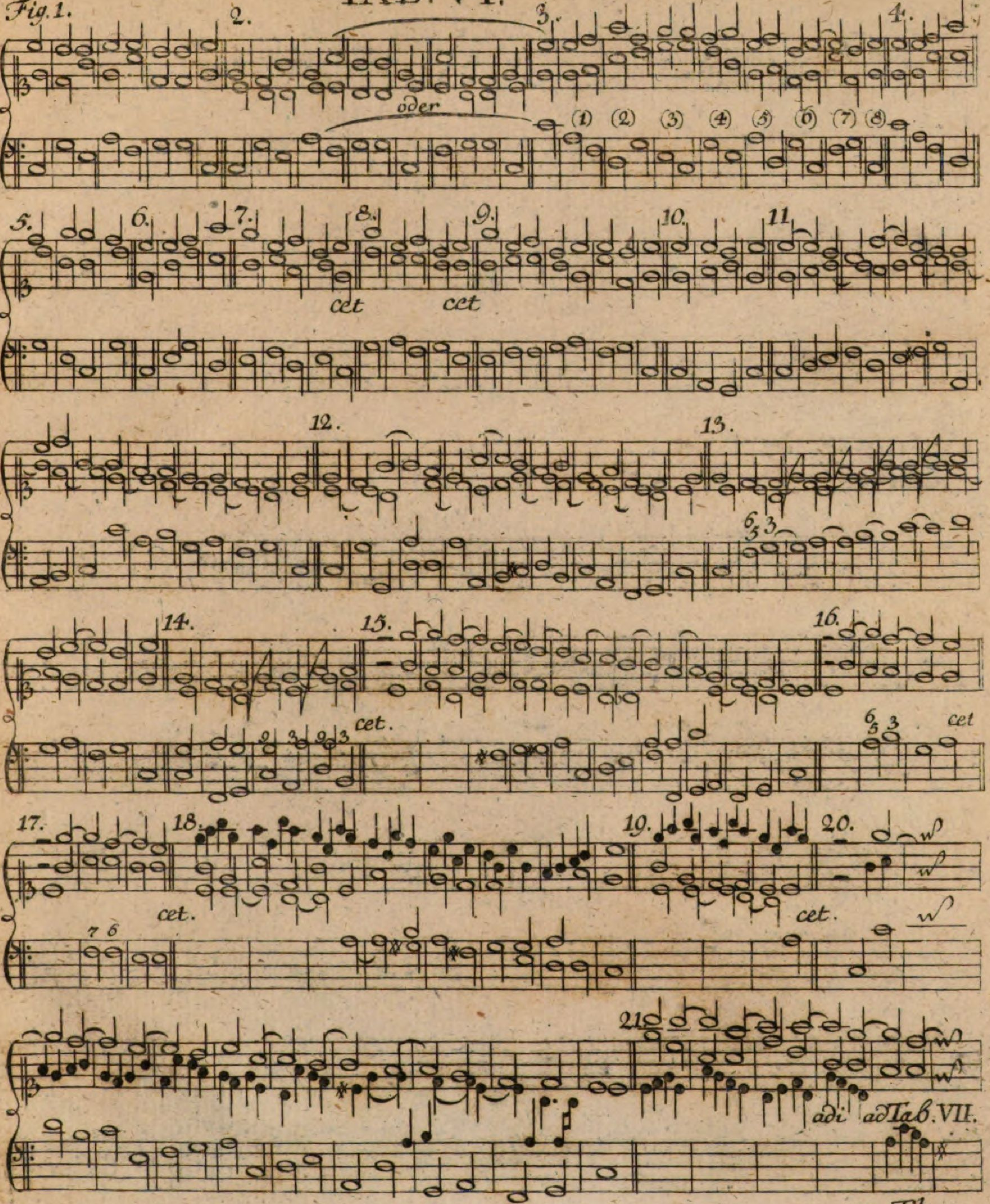
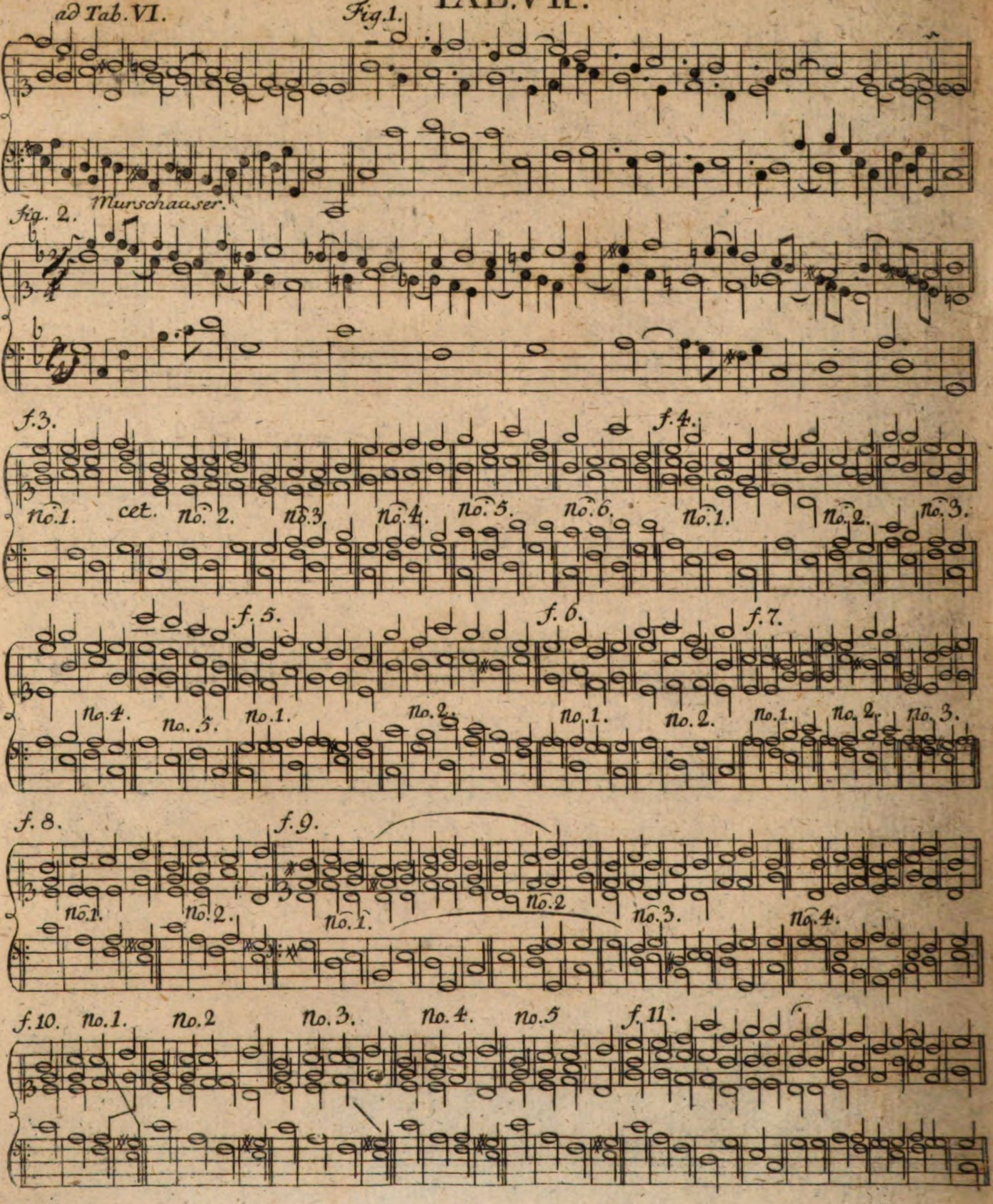
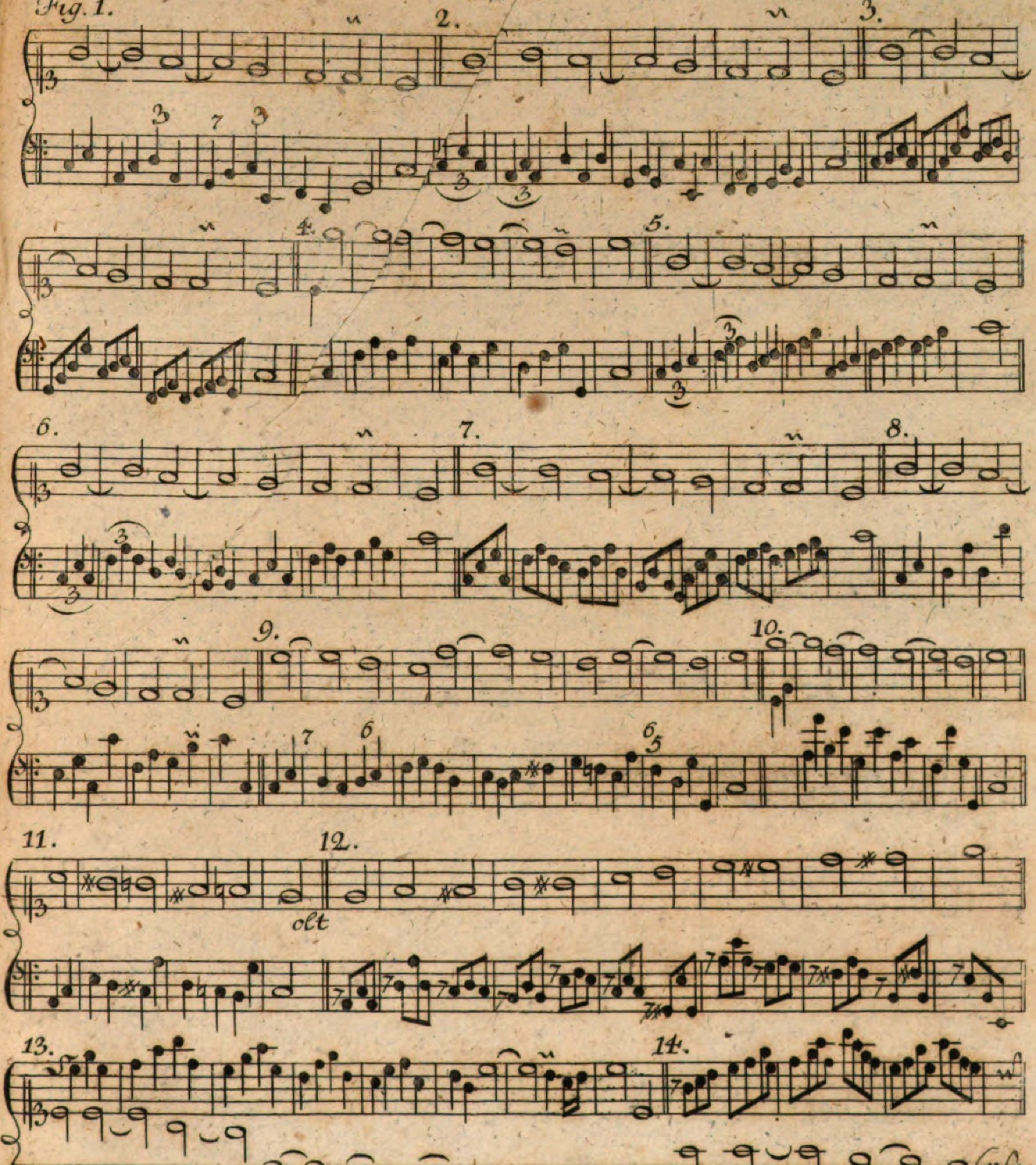


Fig. 1.
2.
3.
4.
oder
(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)
5.
6.
7.
8.
9.
cet
cet
10.
11
12.
13.
14.
15.
16.
cet.
cet
17.
18.
19.
20.
cet.
cet.
21
adi
ad Tab. VII.

TAB. VII.


ad Tab. VI.
Fig. 1.
Fig. 2.
Murschauser.
f. 3.
f. 4.
No. 1.
cet.
No. 2.
No. 3
No. 4.
No. 5.
No. 6.
No. 1.
No. 2.
No. 3.
f. 5.
f. 6.
f. 7.
No. 4.
No. 5.
No. 1.
No. 2.
No. 1.
No. 2.
No. 1.
No. 2.
No. 3.
f. 8.
f. 9.
No. 1.
No. 2.
No. 1.
No. 2
No. 3.
No. 4.
f. 10.
No. 1.
No. 2
No. 3.
No. 4.
No. 5
f. 11.

TAB. IV.



TAB. V.

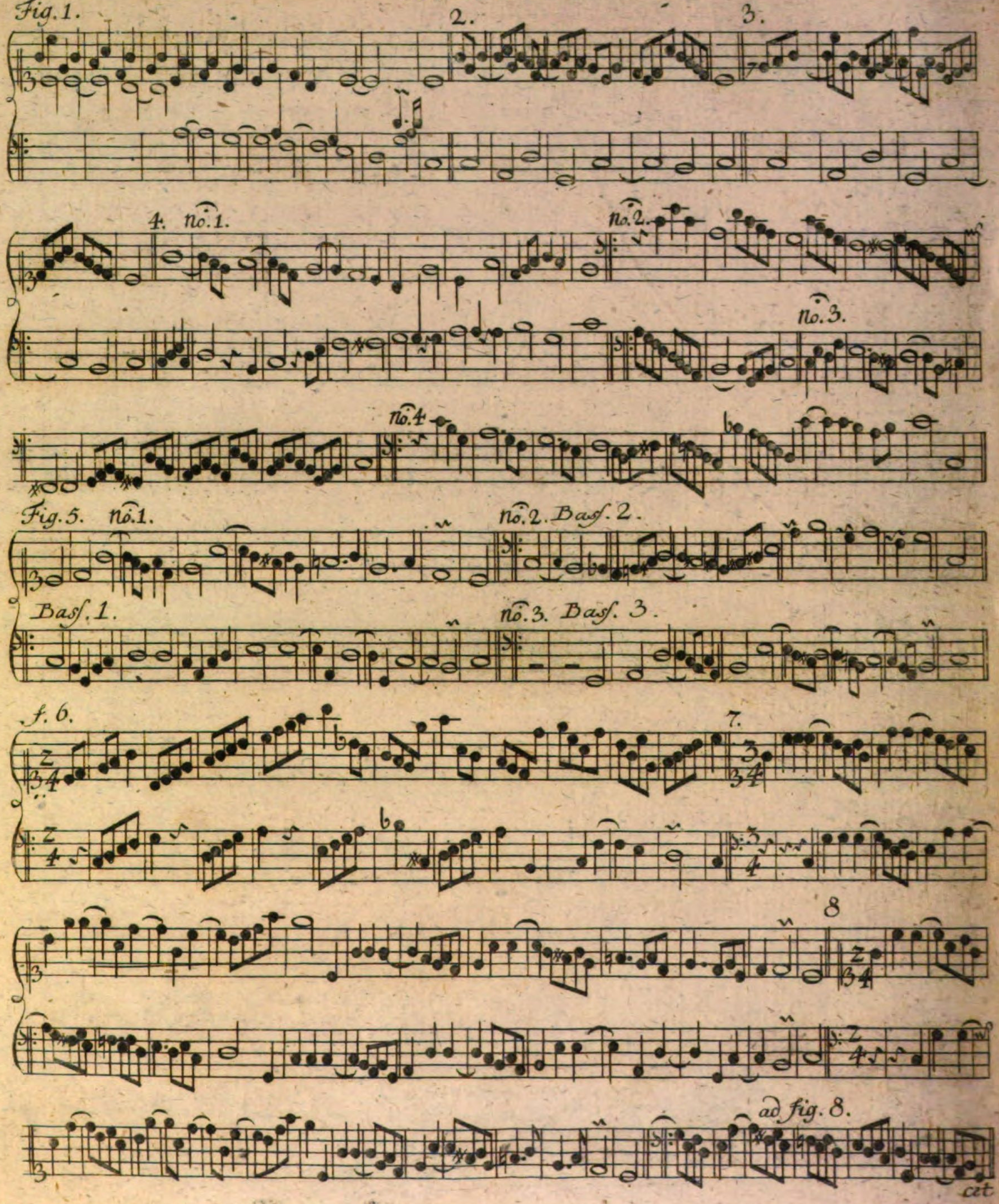


Fig. 1.
2.
3.
4. no. 1.
no. 2.
no. 3.
no. 4.
Fig. 5. no. 1.
no. 2. Bass. 2.
Bass. 1.
no. 3. Bass. 3.
f. 6.
7.
8
ad fig. 8.
cet

TAB. VI.

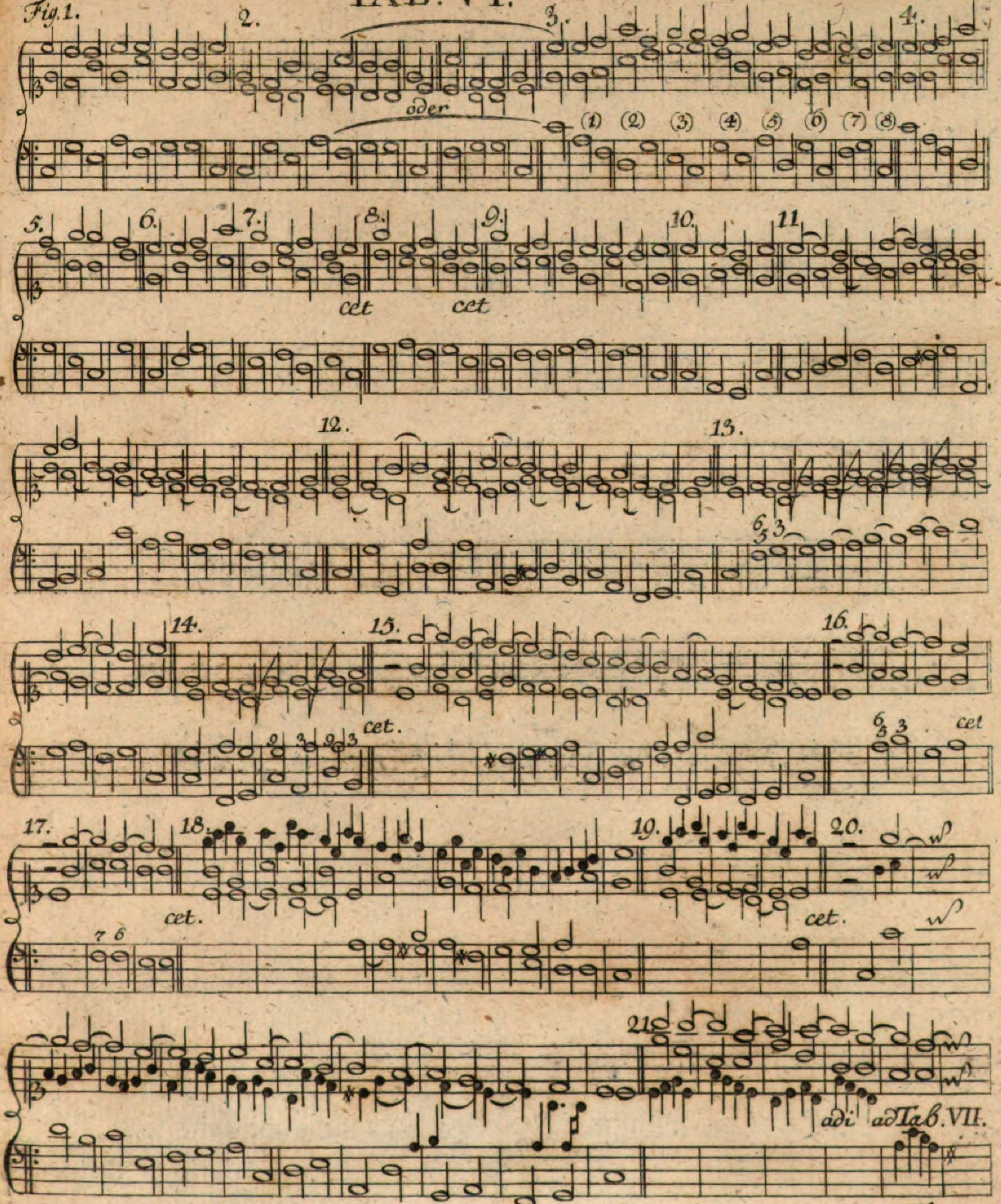
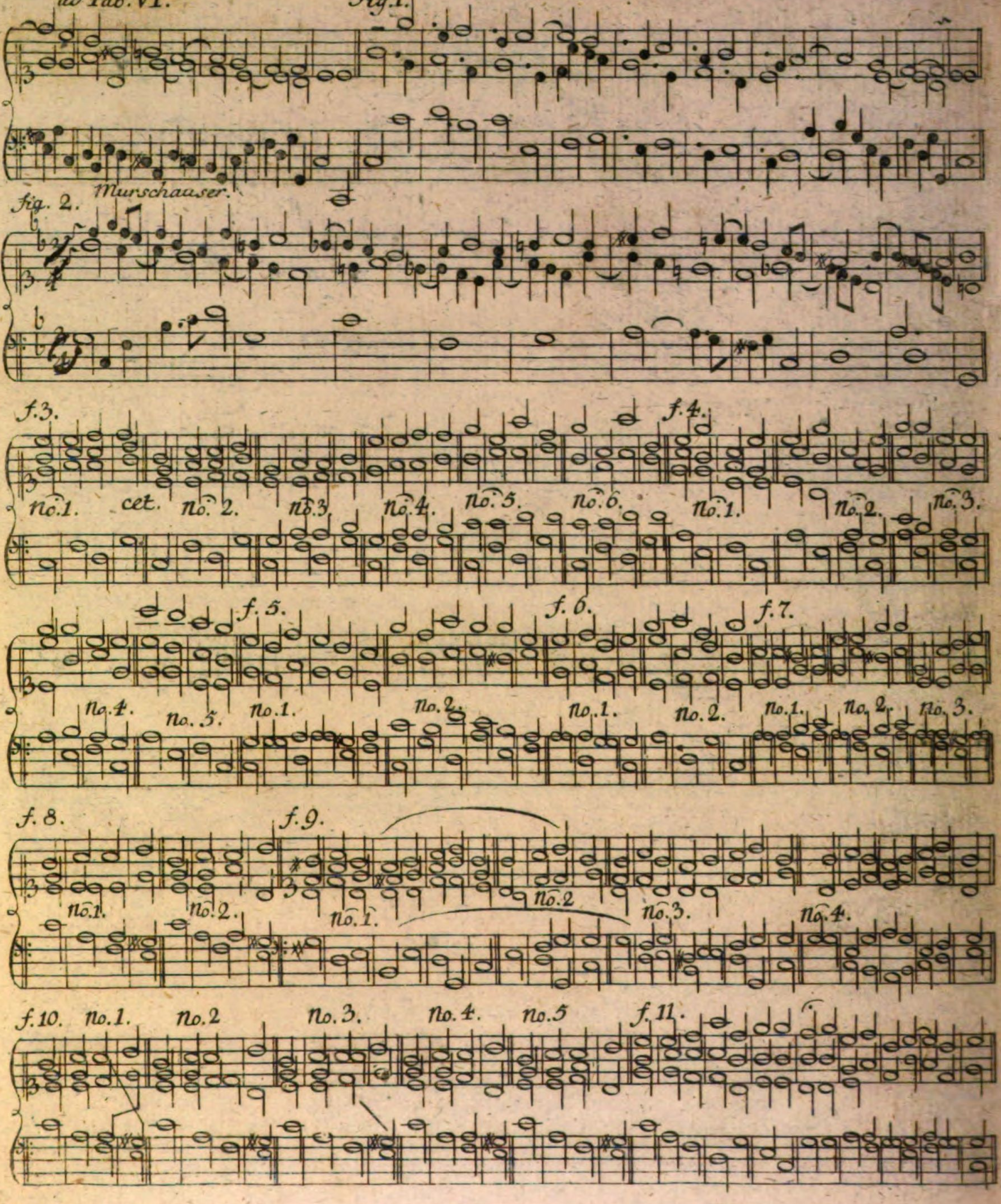


Fig. 1.
2.
3.
4.
oder
(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11
cet
cet
12.
13.
14.
15.
16.
cet.
cet
17.
18.
19.
20.
cet.
cet.
21.
adi ad Tab. VII.

III. Th:

TAB.VII.


ad Tab. VI.
Fig. 1.
Fig. 2.
Murschauser.
f. 3.
f. 4.
no. 1. cet. no. 2. no. 3. no. 4. no. 5. no. 6. no. 1. no. 2. no. 3.
f. 5.
f. 6.
f. 7.
no. 4. no. 5. no. 1. no. 2. no. 1. no. 2. no. 1. no. 2. no. 3.
f. 8.
f. 9.
no. 1. no. 2. no. 1. no. 2 no. 3. no. 4.
f. 10. no. 1. no. 2 no. 3. no. 4. no. 5
f. 11.

TAB. VIII.

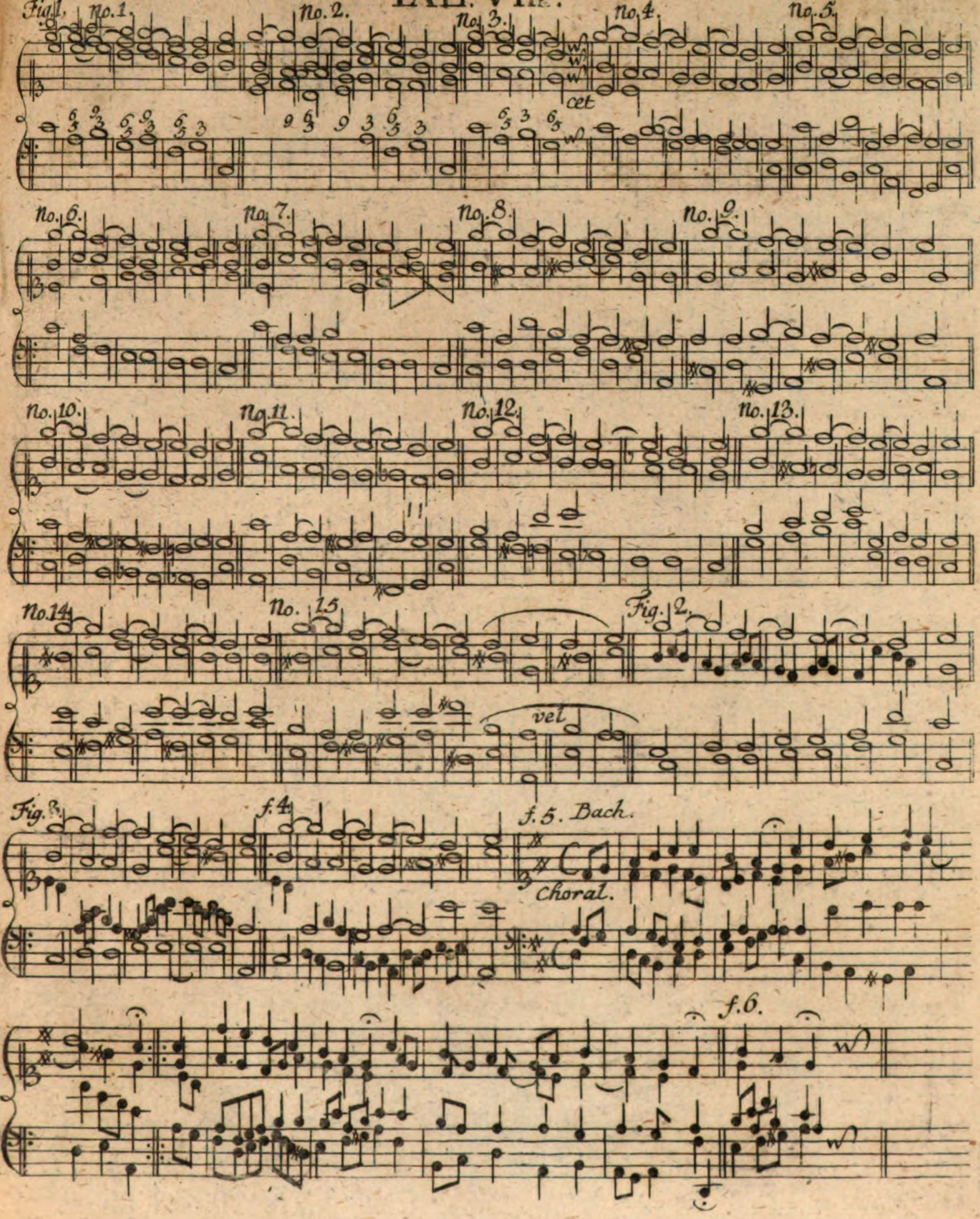
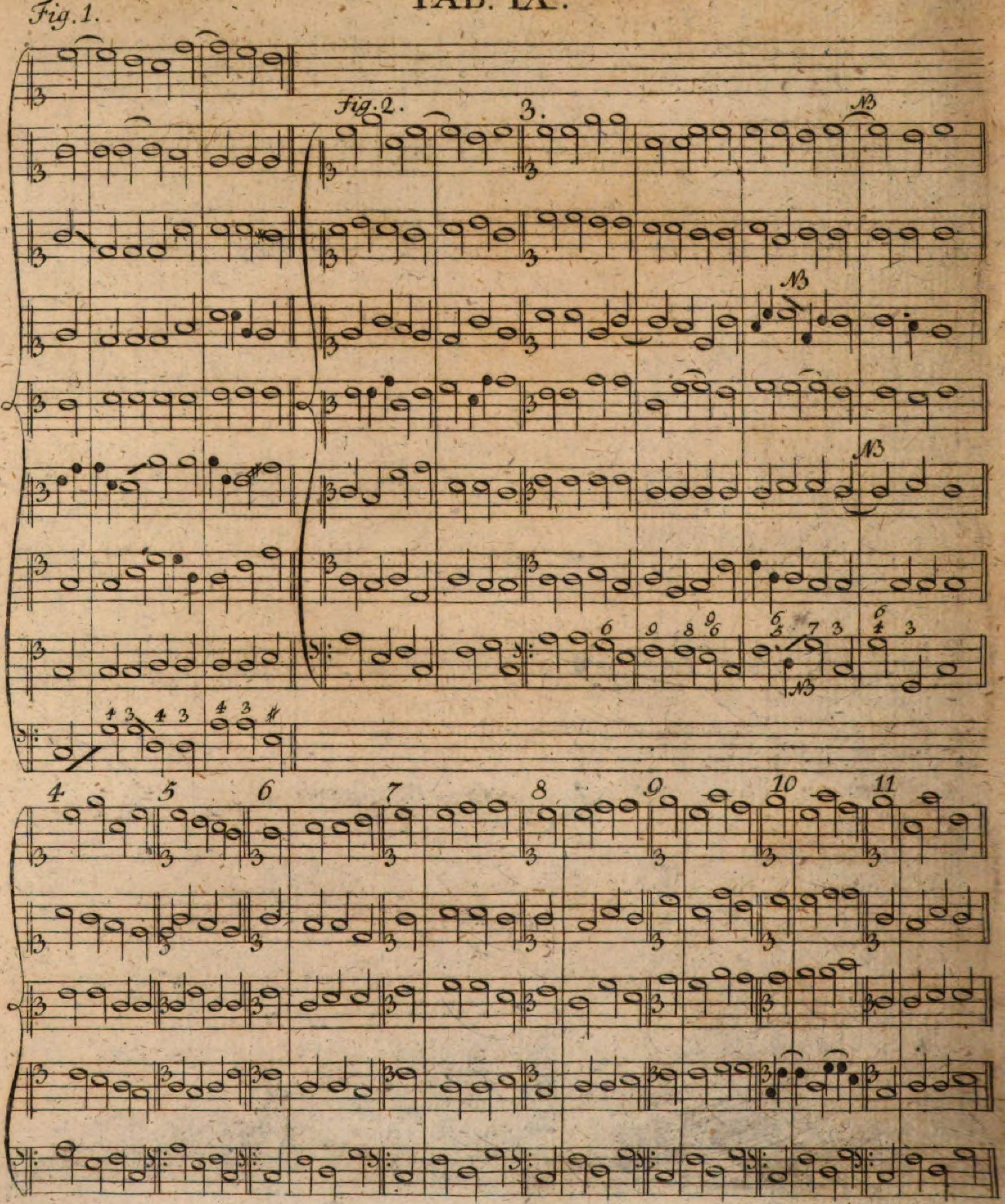


Fig. 1.
no. 1.
no. 2.
no. 3.
no. 4.
no. 5.
cet
no. 6.
no. 7.
no. 8.
no. 9.
no. 10.
no. 11.
no. 12.
no. 13.
no. 14.
no. 15.
Fig. 2.
vel
Fig. 3.
f. 4.
f. 5. Bach.
Choral.
f. 6.

TAB. IX.



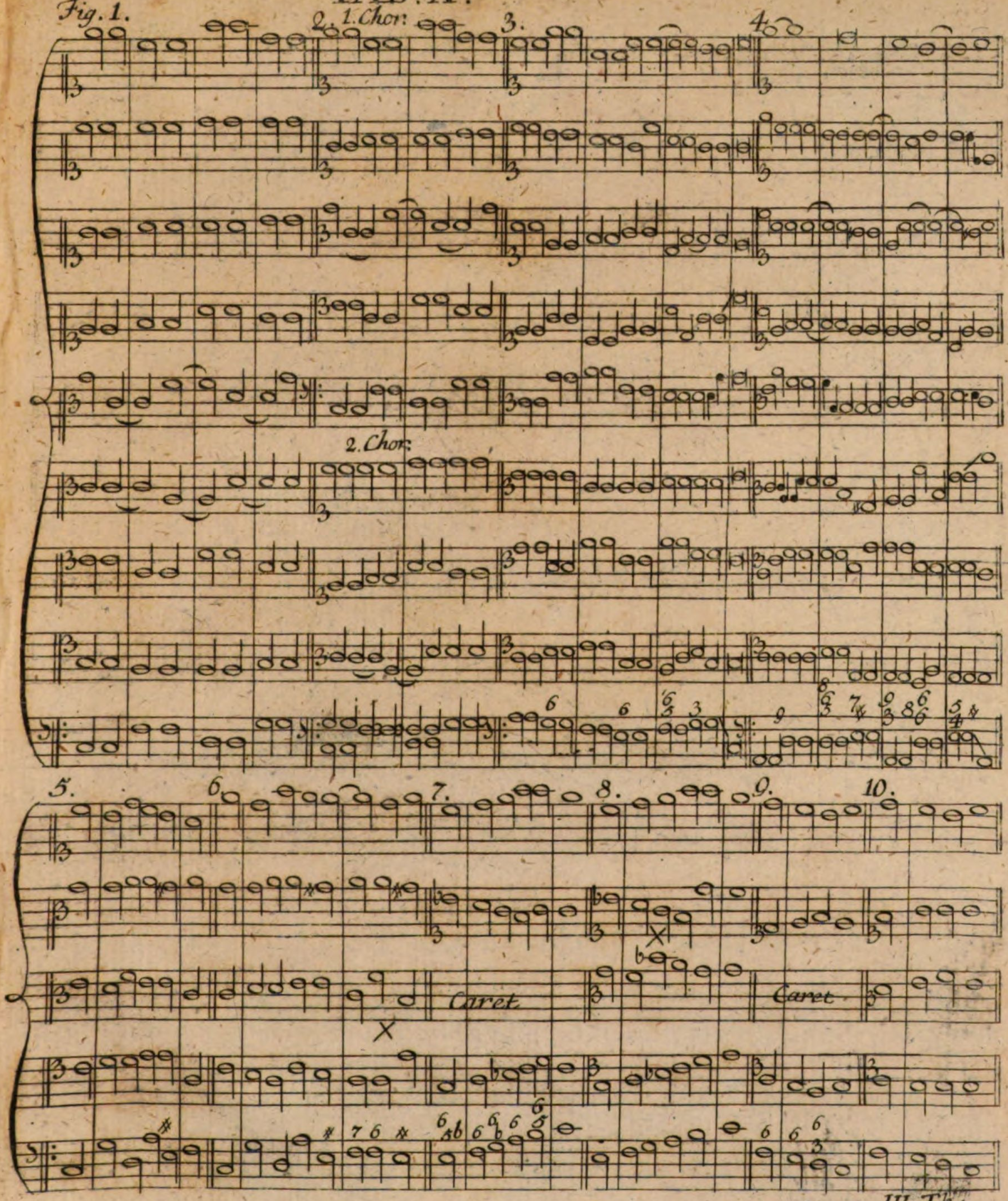


Fig. 1.
1. Chor.
2. Chor.
Caret
Caret

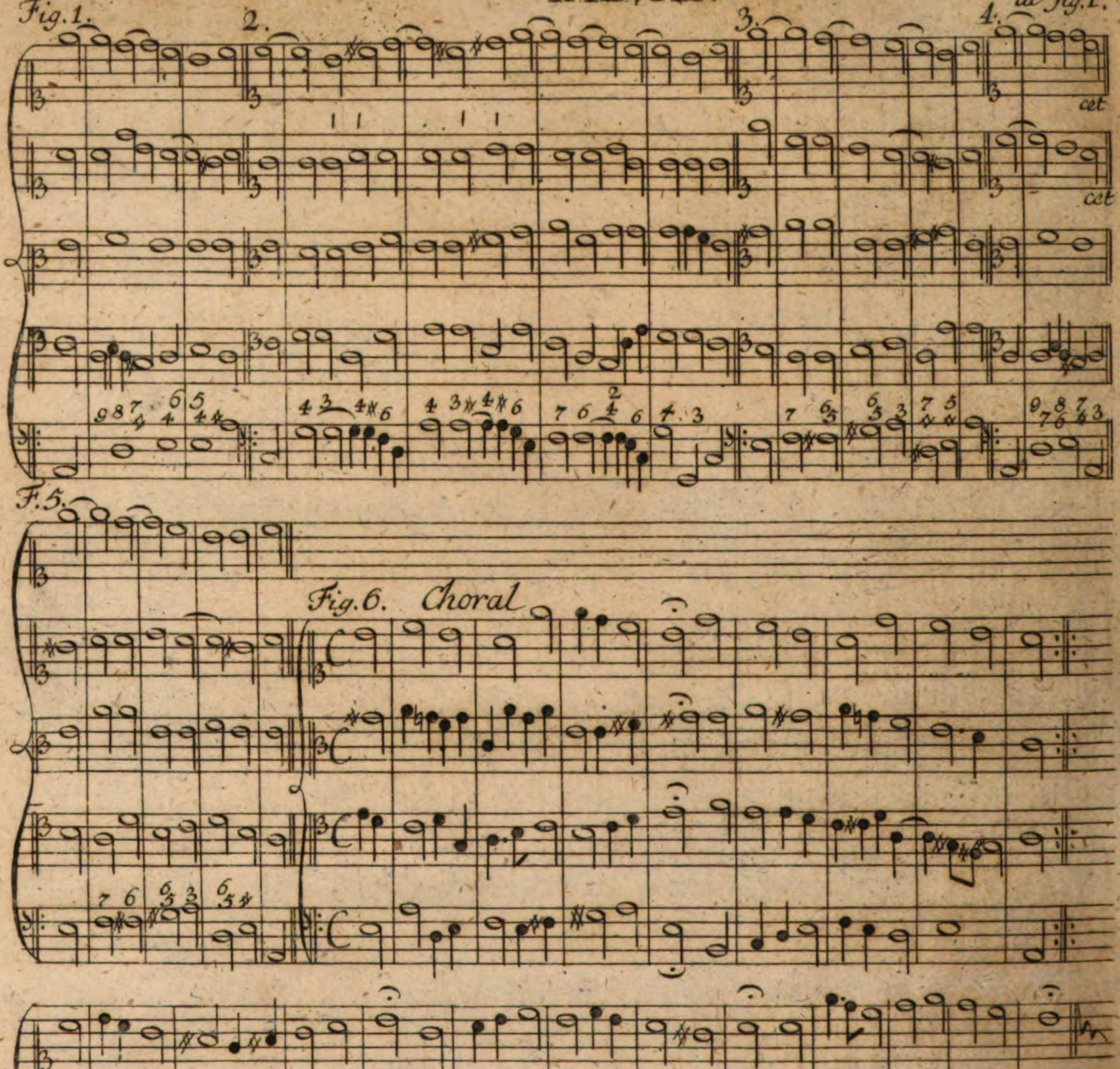


Fig. 1.
2.
3.
4.
ad fig. 1.
cet
cet
F. 5.
Fig. 6. Choral

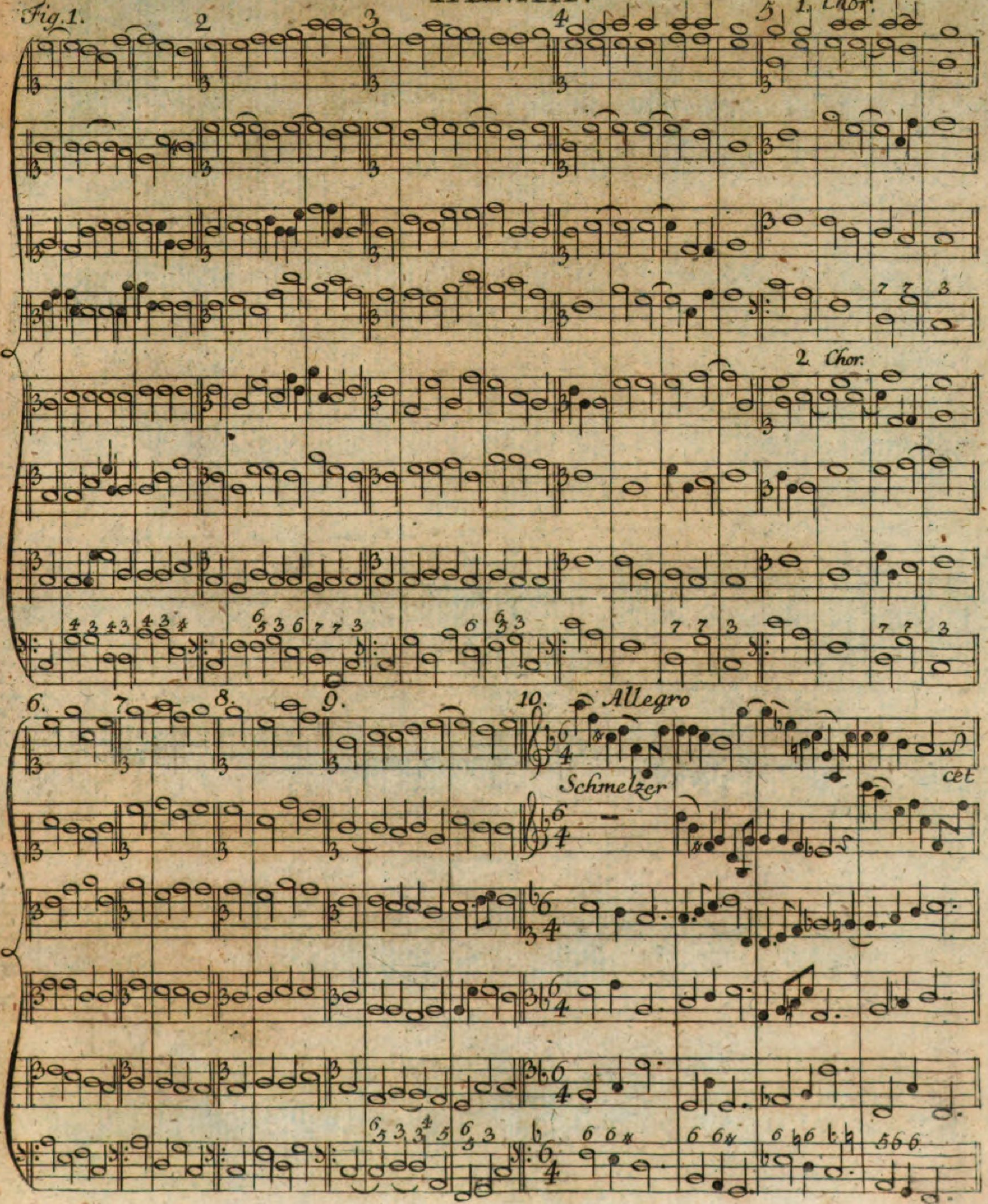


Fig. 1.
1. Chor.
2. Chor.
Allegro
Schmelzer
cet

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Marpurg, Friedrich Wilhelm

Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey- drey- vier- fü
nf- sechs- sieben- acht und mehrern Stimmen Nebst einem vorläuffigen
kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfänger
Bd.: Dritter und lezter Theil

Berlin 1758

B.Sandb. 454-1/4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271128-6
VD18 90854268